ALLGEMEINE

MUSIKLEHRE

FÜR

LEHRENDE UND LERNENDE

VON

LOUIS KÖHLER.



LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL.

1883.

Vorwort.

Man sagt mit Recht: »die mündliche Lehre wird durch kein Buch ersetzt«. Mit gleichem Recht gilt der Satz auch umgekehrt: »das Buch wird durch keine mündliche Lehre ersetzt«.

Wer nur das weiss, was ihm die mündliche Mittheilung überlieferte, wird weder im Besitze der Kenntnis des ganzen Lehrstoffs sein, noch das Gelernte so gründlich und anschaubar vor sich haben, wie es uns durch ein Lehrbuch zu vermitteln ist.

Der mündliche Unterricht hat den Reiz der Lebendigkeit; diese aber wird den momentanen Umständen gemäss verfahren, wie solche durch die Persönlichkeit des Schülers und dessen praktisches Bedürfnis geschaffen werden. Dagegen giebt das Lehrbuch den Stoff in seinem organisch zusammenhängenden Ganzen, gleichsam als eine überschauliche Welt für sich.

Darum sage ich: die mündliche Lehre **und** das Lehrbuch müssen zusammen gehen, um einander zu ergänzen.

Das vorliegende Lehrbuch der Musik-Theorie entstand nicht nur aus dem äusserlichen Anlasse einer Anregung der Verlagshandlung: das Zusammenstimmen derselben mit dem längstgehegten Wunsche, ein solches Werk einmal nach meinem Sinne zu schaffen, bestimmte mich dafür. Mein Sinn ging nämlich auf eine Art des Lehrvortrags hinaus, der mehr, als ich es sonst wohl fand, eine allgemeine Fasslichkeit erstrebte, dabei aber den Lehrstoff nicht nur nicht verdünnte und schmälerte, sondern ihn noch bereicherte durch die Errungenschaften der neueren Musikwissenschaft in Moritz Hauptmann's Buche: »die Natur der Harmonik und Metrik«. (Breitkopf und Härtel.) Die daraus gezogenen

Konsequenzen für die architektonische Form und deren Organismus gestalten die bezügliche Lehre viel einfacher als sonst, indem darin die Masse einzelner Fälle im Satzbau unter ein einziges Gesetz der Entwickelung von innen nach aussen summirt wird.

Die sonst so skizzenhaft behandelte Lehre des Kontrapunkts habe ich der klaren Begrifflichkeit wegen in einer kurzen »Schule« dieses schwierigen, den Lernenden so leicht verwirrenden Musikzweiges abgehandelt.

Die Erscheinungsformen vom Volks-Liede und -Tanze bis zur Opern- und Sonatenform hinauf, dann wieder durch die untergeordneten Formen hinab, haben hier eine umfassende Berücksichtigung erfahren, nicht ohne die Nachweisung, wie speciell die Tanz-Charaktere in den verschiedenen höheren Musikformen fortleben und wie diese letztern somit im musikalischen Volksgefühle wurzeln.

Königsberg i. Pr., Ostern 1883.

L. Köhler.

Inhalts-Verzeichnis.

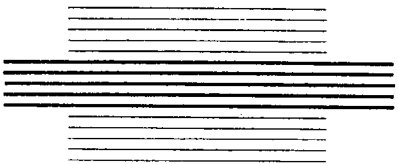
Die musikalische Zeichenschrift.

Die Noten.

Die Zeichen für die Töne heissen Noten; sie bestehen aus Kopf: 𝅘 𝅗, Kopf mit Hals: 𝅘𝅥 𝅗𝅥 und Fahnen oder Schweifen: 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅰, je nachdem ihre Gestalt die verhältnismässige Zeitdauer andeuten soll.

Die Tonhöhe wird durch die Stelle des Notenkopfes im Liniensystem bestimmt; dieses besteht aus den fünf Linien: (1–5) mit ihren vier Zwischenräumen: (1–4) so wie dem über und unter den Linien befindlichen freien Raume. Man spricht demnach von Noten auf den Linien (auf der ersten, zweiten etc.) und von Noten in den Zwischenräumen, (in dem ersten, zweiten etc.)

Um den Raum über und unter den Linien anschaulich abzutheilen, denke man sich das Fünfliniensystem mit sogenannten Nebenlinien darüber und darunter, z. B. so:



In der Wirklichkeit werden diese Nebenlinien in ihrer ganzen Länge niemals angewendet, sondern man deutet bei jeder über und unter den fünf Linien vorkommenden Note die zugehörigen Linien nur mit kurzen Strichen an:



Man benennt da die Noten entweder nach ihrer Stufe in den zu denkenden Nebenlinien und sagt von jener zweiten, vierten, sechsten Note,

sie stehe auf der ersten, zweiten, dritten Nebenlinie, von jener ersten, dritten, fünften Note: im ersten, zweiten, dritten Nebenraume. Oder man beschreibt sie nach ihrem Stande; diese letztere Bezeichnungsart ist die gewöhnliche. So sagt man von jenen mit 1 bezeichneten Noten: sie stehen über den Linien, unter den Linien, von den mit 2 bezeichneten: durch den Kopf gestrichen, von den mit 3: durch den Hals, mit 4: durch Kopf und Hals gestrichen, mit 5: zweimal durch den Hals, mit 6: durch den Kopf und zweimal durch den Hals gestrichen u. s. f.

Die zugleich anzugebenden Töne werden mit über einander stehenden Noten geschrieben, so dass mehrere Köpfe an einem Halse befindlich sind und sogenannte Griffe bilden:



Hieraus ergiebt sich bei Griffen in den oberen und unteren Nebenlinien die Nothwendigkeit einer eigenthümlichen Verfahrungsweise, wenn man die einzelnen Noten



ihrem Aussehen nach beschreiben will.

Bei 1 stehen zwei Noten über einander, deren jede durch den Kopf gestrichen ist; aber dennoch stehen sie auf verschiedenen Stufen: die untere auf der ersten, die obere auf der zweiten Nebenlinie; folglich ist die obere durch Kopf und Hals gestrichen; denn der Strich von der ersten Nebenlinie muss auch für die obere, auf der zweiten stehende Note gedacht bleiben. Daraus entspringt die Regel: dass man bei jeder einzelnen derartigen Griffnote in den Nebenlinien von jedem andern Kopfe absehen, die Striche aber gelten lassen muss, um die Note ihrer Stellung und ihrem Aussehen nach zu erkennen. Ist bei jenem ersten Griffe die höhere der zwei Noten auf der zweiten Nebenlinie befindlich, so ist bei dem zweiten Griffe die oberste (im vierten Nebenraume stehende) Note dreimal, die mittlere (im dritten Nebenraume) zweimal durch den Hals gestrichen. Bei dem dritten Griffe ist die obere Note (auf der dritten Nebenlinie) durch den Kopf und zweimal durch den Hals, die mittlere durch den Kopf und einmal durch den Hals gestrichen. Hiernach erklären sich die Griffe 4, 5, 6 von selbst.

Man hat beim Erkennen des Standpunktes der Noten auch die oft beschränkte Räumlichkeit des Liniensystems zu bedenken, in welchem sich oft mehrere zugleich erklingende melodische Tonreihen (»Stimmen«) bewegen und sogar durch einander gehen,

so, dass zuweilen deren zwei auf einem Tone in gleichem Zeitmoment zusammentreffen: es entsteht da die Nothwendigkeit, eine Doppelnote auf eine und die nämliche Stelle zu setzen. Sind es Noten mit Hälsen, so vermag ein Doppelhals an Einem Kopfe die Doppelstimmigkeit auszudrücken:



und also, dem sonstigen Zusammenhange gemäss, anzudeuten, dass eine derartige Note als von zwei Personen oder Stimmen zugleich angegeben zu denken sei. Um solches noch bestimmter darzustellen, schreibt man aber auch wohl zwei Köpfe: was bei Noten ohne Hälse immer erforderlich ist.

Das Notensystem.

Man theilt die ganze lange Tonreihe in Oktaven ein, das ist je eine Stufenzahl von acht (*otta* oder *octa*) Tönen, deren achte Stufe immer zugleich wieder die erste einer folgenden Oktave ist. Die Namen der Stufen heissen durch alle Oktaven *C D E F G A H C*. Dies sind die Stammnamen, von welchen die übrigen Namen (z. B. *Cis Dis Fis Gis Ais*) abgeleitet werden. (Siehe »Versetzungszeichen.«)

Die Oktaven heissen von der Tiefe bis zur Höhe hin: Kontra-Oktave, grosse, kleine Oktave, eingestrichene, zwei-, drei-, viergestrichene Oktave. In Buchstaben schreibt man die Stufen der Kontra-Oktave unterstrichen gross: $\underline{C}\ \underline{D}\ \underline{E}\ \underline{F}\ \underline{G}\ \underline{A}\ \underline{H}$; die der grossen Oktave gross ohne Striche: *C D E F G A H*; die übrigen Oktaven erhalten kleine Buchstaben, und zwar die kleine Oktave solche ohne Striche: *c d e f g a h*; die Buchstaben der ein-, zwei-, drei-, viergestrichenen Oktave erhalten so viel Striche, wie ihr Name besagt: $\underline{c}\ \underline{d}\ \underline{e}\ \underline{f}\ \underline{g}\ \underline{a}\ \underline{h}$, $\underline{\underline{c}}\ \underline{\underline{d}}\ \underline{\underline{e}}\ \underline{\underline{f}}\ \underline{\underline{g}}\ \underline{\underline{a}}\ \underline{\underline{h}}$, $\underline{\underline{\underline{c}}}\ \underline{\underline{\underline{d}}}\ \underline{\underline{\underline{e}}}\ \underline{\underline{\underline{f}}}\ \underline{\underline{\underline{g}}}\ \underline{\underline{\underline{a}}}\ \underline{\underline{\underline{h}}}$, $\underline{\underline{\underline{\underline{c}}}}\ \underline{\underline{\underline{\underline{d}}}}\ \underline{\underline{\underline{\underline{e}}}}\ \underline{\underline{\underline{\underline{f}}}}\ \underline{\underline{\underline{\underline{g}}}}\ \underline{\underline{\underline{\underline{a}}}}\ \underline{\underline{\underline{\underline{h}}}}$. Man kann sich noch ein paar tiefere oder höhere Töne hinzudenken.

Der obigen Bezeichnung gemäss spricht man z. B. von einem Kontra-*C*, grossen *D*, kleinen *E*, eingestrichenen *F*, zweigestrichenen *G*, dreigestrichenen *H*, viergestrichenen *A* und so durch alle Töne der betreffenden Oktaven.

Am klarsten anschaulich stellt sich das Notensystem in einer siebenoktavigen Klaviatur vor Augen, wenn man in den Untertasten die sich immer wiederholenden sieben Stammnamen von *C* bis *H*, in den Obertasten die davon abgeleiteten annimmt.

In Noten stellt sich das System in folgender Art dar:

Kontra-Oktav
Grosse Oktav
Kleine Oktav
Eingestrichene Oktav
Zweigestrichene Oktav
Dreigestrichene Oktav
Viergestrichene Okt.

C D E F G A H C D E F G A H c d e f g a h c d e f g a h c d e f g a h c d e f g a h c d e f g a h

Das System besteht, wie man sieht, aus zwei Fünflinienreihen, welche links durch eine Klammer verbunden sind. Die fünf oberen Linien gelten für die höheren, die unteren fünf für die tieferen Noten. — Die höhere Tonregion heisst Diskant, die tiefere Bass. Den Diskant-Noten wird das Zeichen 𝄞, dessen mittlere Schlinge sich um die zweite Linie legt, vorangestellt: es heisst der Violinschlüssel. Vor den Bass-Noten steht das Zeichen 𝄢, Bassschlüssel genannt, dessen zwei Punkte die vierte Linie einschliessen.

Die Bassnoten haben nach der Höhe zu keine fest bestimmte Grenze: sie können bis in die Region der tieferen und mittleren Diskant-Noten und so bis zum zweigestrichenen *C* hinauf gehen. — Die unteren Diskant-Noten haben keinen bestimmten Anfang: sie können in der Region der Bass-Noten etwa beim kleinen *e* (und noch tiefer) beginnen. Es giebt dem zufolge eine Reihe von Diskant- und Bass-Noten, welche die nämlichen Töne und Stufen bedeuten. Man sehe die in dem Notensysteme über einander stehenden Noten.

Um die höchsten Diskant- und tiefsten Bass-Noten, die wegen ihrer vielen Striche schwer erkennbar sind, leichter fasslich zu machen, schreibt man die

höchsten Diskant-Noten eine Oktave tiefer mit dem Zeichen 8va～～ darüber, die tiefsten Bassnoten aber eine Oktave höher mit demselben 8va～～ Zeichen darunter. (Siehe unter »Abkürzende Schriftformen« das Weitere.)

Noten fremder Schlüssel.

Es sind für die verschiedenen Ton-Organe ausser dem Violin- und dem Bassschlüssel noch drei, ursprünglich für die Singstimmen bestimmte, Schlüssel in Gebrauch: der Diskant-, Alt- und Tenor-Schlüssel. Diese Schlüsselzeichen haben alle gleiche Gestalt, entweder dieser oder dieser und dieser Art; sie unterscheiden sich nur durch die Linie, auf welcher sie im System stehen. Der Diskant-Schlüssel steht auf der ersten: , der Alt-Schlüssel auf der dritten: , der Tenor-Schlüssel auf der vierten Linie: . Für jeden dieser Schlüssel ist die Linie, auf welcher er steht, das eingestrichene *c*.

Die hier über einander stehenden Noten bedeuten alle eine und die nämliche Taste:

Violin-
Diskant-
Alt-
Tenor-
Bass-
Schlüssel.

c *c* *c* *c* *c*

Man nennt diese drei fremden Schlüssel darum auch »C-Schlüssel«, so wie man hin und wieder den Violinschlüssel den G-, den Bassschlüssel den F-Schlüssel nennt, weil ihr Standpunkt auf den so benannten Linien ist. Die Schlüssel für die Diskant-, Alt- und Tenor-Stimme waren in so fern zweckmässig, als deren in früherer Zeit beschränkter, meist auf Chöre bedachter Tonumfang bei Anwendung jener Schlüssel sich wesentlich innerhalb der fünf Linien hielt und so die vielen Kopf- und Halsstriche entbehrlich waren.

Die Notenreihe der fremden Schlüssel hat beschränkten Umfang, in so fern ein solcher für die betreffende Singstimme, Diskant, Alt und Tenor gilt; der Umfang ist aber ein grösserer, wenn er auf Instrumente angewendet wird. Früher wurden jene jetzt fremden, doch damals gebräuchlichen Schlüssel zum Theil auch auf Klavierkompositionen angewendet, was bei dem nur geringen Umfange der alten Clavecins auch wohl noch anging. Alte Original-Ausgaben, Bach-, Händel-, Haydn'scher, wie auch noch später erschienener Klavierwerke zeigen zuweilen noch jene Schlüssel, die in neuen Ausgaben längst durch Violin- und Bass-Schlüssel ersetzt sind.

Der Diskant-Schlüssel wurde auch bei der (jetzt aus den Orchestern zurückgestellten) Diskant-Posaune angewendet; die jetzt gewöhnlich als höchste Posaunenstimme gebrauchte Alt-Posaune hat den Alt-Schlüssel. Die Bratsche oder Viola (dasjenige Streichinstrument, welches zwischen der zweiten Geige und dem Violoncell steht) hat den Alt-Schlüssel und bedient sich nur in Soli für die hohen Tonreihen vorübergehend des Violin-Schlüssels. Der Tenor-Schlüssel wird für die Tenor-Posaune durchweg gebraucht; das Violoncell, welches im Bassschlüssel spielt, verwendet den Tenorschlüssel für höhere Tonlagen, wenn es nicht etwa den Violinschlüssel dazu wählt, in welchem dann aber häufig (nicht immer) die gemeinten Töne um eine Oktav höher hingeschrieben werden. Auch das Fagott (dasjenige Holzblaseinstrument, welches den Bass unter den Flöten, Oboen und Klarinetten repräsentirt) bedient sich für hohe Töne des Tenorschlüssels, während es (als eine Art Violoncell unter jenen Blaseinstrumenten) für gewöhnlich im Bassschlüssel steht.

Die Tenorstimme wird in neuerer Zeit fast ausschliesslich im Violinschlüssel geschrieben, doch nur, weil letzterer so allgemein bekannt ist; im Grunde ist der Violinschlüssel für den Tenor nicht passend, weil darin die Noten des Tenors um eine Oktav höher geschrieben werden müssen: Klavierspieler haben folglich bei Ausführung neuerer Partituren von Chören die im Violinschlüssel stehende Tenorstimme um eine Oktav **tiefer** (in der Region zwischen Alt und Bass) zu spielen. Für die Diskant- und Altstimme, wenn sie im Violinschlüssel steht, gelten die Noten für die Lage, in welcher sie geschrieben sind.

Es folgen hier über einander stehend die Noten **aller Schlüssel** zur Vergleichung mit dem Violin- und Bassschlüssel.



Versetzungszeichen.

Die Notennamen können durch vorgesetzte Zeichen **verändert** werden, womit dann auch die Tonstufe eine andere wird, indem dieselbe um ein bis zwei nebenan liegende Töne höher oder tiefer versetzt wird.

Diese Versetzungszeichen sind: das **Kreuz** ♯, **Bee** ♭, **Doppelkreuz** × (oder ♯♯) **Doppelbee** ♭♭. — Das **Quadrat** oder **Widerrufungszeichen** ♮ (auch **Bee-Quadrat** oder **Auflösungszeichen** genannt) hebt die Wirkung eines vorhergegangenen Versetzungszeichens wieder auf, setzt also den Ton auf seine frühere Stufe zurück und giebt ihm seinen ursprünglichen Namen wieder.

NB. Das Versetzungszeichen muss gerade vor der zugehörigen Note stehen, so dass ein horizontaler Strich, der mitten durch den Notenkopf gehen würde, auch die Mitte des Versetzungszeichens durchschneidet: ♯♩ ♭♩ ×♩ ♮♩. Ebenso muss jede Note im Zwischenraum auch mit dem Zeichen gleich stehen: ♯♩ ×♩ ♮♩ ♭♩ ♭♭♩. Dies Alles hat auch für die Regionen der oberen und unteren **Nebenlinien** seine Gültigkeit, woselbst anzunehmen ist, die kleinen Striche durch Köpfe und Hälse seien als lange Linien ausgeführt und bilden somit auch Zwischenräume.

Wo (nach früherer Beschreibung und Begründung) **zwei** Notenköpfe auf **Einer** Stelle stehen: [Notenbeispiel], von denen jeder ein besonderes, von dem andern verschiedenes Versetzungszeichen hat, werden dieselben ebenfalls dicht neben einander davor gestellt, in der selbstverständlichen Annahme, dass man auch sie als auf **Einer** Stelle stehend deute: [Notenbeispiel] es bestimmt sich dabei von selbst, dass auf jede Note je ein einzelnes Zeichen zu beziehen sei.

Sollten dabei Doppelversetzungszeichen vorkommen, so gestaltet sich die Schreibart unpraktischer, indessen ist sie dennoch zu geben und von Seiten der Spieler richtig zu deuten nothwendig, z. B. hier: [Notenbeispiel] würde im ersten Griffe vor dem einen der beiden *D* das ♯ und vor dem andern das ♭♭, im zweiten Griffe vor dem einen *D* das ♭ und vor dem andern das ♭♭ anzunehmen sein. — Eine andere Form ist noch die, dass man die beiden Köpfe etwas weiter von einander abstehend und vor jeden besonders sein Zeichen setzt, z. B. [Notenbeispiel], wobei es noch mehr als in dem vorigen Falle der richtigen Deutung bedarf, um nicht als **nach** einander stehend zu nehmen, was zusammen in einen Zeitmoment gehört.

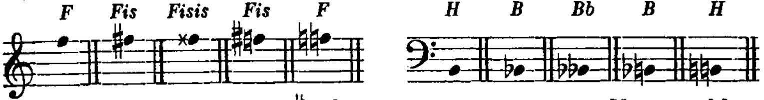
Die Versetzung wird nach halben und ganzen Tönen gemessen. Ein halber Ton wird durch zwei dicht neben einander liegende Tonstufen (auf dem Klavier nächste Tasten) gebildet, z. B. *E—F, H—C*. Ein ganzer Ton besteht aus zwei neben einander liegenden halben Tönen, z. B. *C—D, D—E, F—G*.

Durch die Versetzungszeichen wird der Name der Note verändert, indem der Stammbuchstabe bleibt und demselben noch eine Silbe, oder auch nur ein Buchstabe angefügt wird.

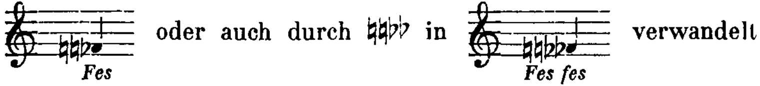
Bei einem einfachen Kreuz ♯ wird dem Stammbuchstaben immer die Silbe *is* angehängt: ***Fis, Cis, Gis, Dis, Ais, Eis, His.*** Bei einem Doppelkreuz × setzt man dem Namen der einfachen Erhöhung entweder die Bezeichnung »Doppel« vor: Doppel*fis*, Doppel*cis*, oder man setzt an den Stammnamen die Silbe *is* doppelt: *Fis-is*, *Cis-is*, oder man spricht den ganzen Namen der einfachen Erhöhung doppelt aus: *Fisfis, Ciscis*. Jene erstere Benennung, *Fisfis*, welche dem Doppelkreuz selbst entspricht, ist die gebräuchlichste.

Bei einem einfachen ♭ wird dem Stammbuchstaben, wenn er ein Vokal ist, nur der Buchstabe *s* hinzugefügt: *A* mit ♭ davor heisst *As*, *E* wird zu *Es*. Den Stammbuchstaben *C, D, F, G* mit ♭ wird die Silbe »*es*« angehängt: *Ces, Des, Fes, Ges*. Der Stammbuchstabe *H* aber wird besonders behandelt: das *H* verschwindet ganz aus dem Namen und wird, wenn ein ♭ davor steht, nicht *Hes*, sondern (nach altem historischen Herkommen), *B* genannt. Hiernach richtet sich die Benennung bei Doppelbeen, gemäss der bei den Kreuzen angenommenen; man sagt demnach, wenn *H* mit 𝄫 steht, Doppelbee oder *B-b;* bei *E* Doppel*es* oder *Es-es;* bei *A* Doppel*as* oder *As-as;* bei *D* Doppel*des*, *Des-es* oder *Des-des;* bei *G* Doppel*ges*, *Ges-es* oder *Ges-ges;* bei *C* Doppel*ces*, *Ces-es* oder *Ces-ces*; bei *F* Doppel*fes*, *Fes-es* oder *Fes-fes*.

Bei ganzer oder halber Widerrufung der Doppelkreuze und Doppelbee, wo das Quadrat ♮ in bekannter Weise angewendet wird, tritt der Name in früherer Weise ein:



Soll eine vorher mit ♯ oder × versetzt gewesene Note nachher mit ♭ oder 𝄫 bezeichnet werden, so bringt das neue Versetzungszeichen von selbst die Widerrufung des früheren mit sich, und ist es kaum nöthig, die letztere durch ♮ und ♮♮ anzudeuten; doch kann es auch vorkommen, dass man z. B. [Fis fis] durch ♮♮♭ in

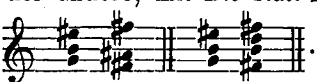


[Fes] oder auch durch ♮♮♮♭ in [Fes fes] verwandelt findet.

NB. Zur Erleichterung des sichern Unterschiedes der Namen in Verbindung mit den erhöhenden und erniedrigenden Versetzungszeichen ist Folgendes festzuhalten: Bei allen Kreuzen ist der in den Namen vorkommende Buchstabe *i* das Charakteristische; bei Been aber im Allgemeinen das *e*, wenigstens giebt es keinen Bee-Namen mit *i*. Besonders zu hüten hat man sich bei den Vokalbuchstaben, um nicht (was häufig geschieht) *Ais* und *As*, *Eis* und *Es* mit einander zu verwechseln.

Vielnamigkeit der Tonstufen.

Man ersieht aus dem Vorigen, dass auf jede Tonstufe mehrere Namen bezogen werden können: *C—His—Doppeldes* kann eine und dieselbe festgestimmte Tonstufe vorstellen, dessgleichen *F — Eis — Gesges*, *H — Ces — Aisis*, *E — Fes — Doppeldis* u. s. f. Dies beruht auf harmonischer Gesetzlichkeit, in so fern z. B. Accorde wie diese: [Notenbeispiel], in welchen *F* und *Eis* zwar dieselbe Stufe (z. B. Saite oder Taste) bedeuten, doch ihrer harmonischen Herkunft und Folgebeziehung gemäss verschiedene Töne sind und daher verschiedene Namen haben müssen. Jener Accord mit *F* würde z. B. so »aufgelöset« werden:



während der andere, mit *Eis* statt *F*, in dieser Art fortschreiten müsste: [Notenbeispiel].

Weil sich so in scheinbar gleichen Tönen verschiedene harmonische Bedeutung und Namenbenennung einschliesst, heissen sie, wo sie im Sinne solcher Mehrdeutigkeit vorkommen, »enharmonische« Töne, und man spricht so von enharmonischen Verwechslungen, wie auch von »enharmonischer Mehrdeutigkeit«. (Siehe »Tonsysteme« und »Enharmonik«.)

Vorzeichnung.

Diejenigen Versetzungszeichen, welche den Stücken oder Sätzen voranstehen — und zwar für sich allein, nicht vor Noten — gelten für das ganze Stück, bis etwaige andere Versetzungszeichen die früheren aufheben. So vorangestellte durchweg gültige Kreuze oder Bee nennt man Vorzeichnung.

Die Kreuze in der Vorzeichnung folgen einander immer um

fünf Stufen nach aufwärts: Zuerst steht ein ♯ vor *F*, dann eins vor der fünften Stufe aufwärts *C*, und so fort vor *G*, *D*, *A*, *E*, *H*, also: *Fis*, *Cis*, *Gis*, *Dis*, *Ais*, *Eis*, *His*; hiernach würde *Fisfis* folgen; es wird aber niemals ein Doppelzeichen als »Vorzeichnung« gebraucht. Die Bee hingegen folgen einander in der Vorzeichnung immer um fünf Stufen nach abwärts: das erste ♭ steht vor *H*, das folgende fünf Stufen tiefer, vor *E*, dann vor *A*, *D*, *G*, *C*, *F*, also: *B*, *Es*, *As*, *Des*, *Ges*, *Ces*, *Fes*; danach würde Doppelbee folgen, was aber, wie vorher bemerkt, nicht als Vorzeichnung gebraucht wird.

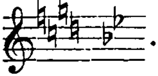
Auf ihren Linien und in ihren Zwischenräumen gruppirt man die Zeichen gewöhnlich so:



Ein vorgezeichnetes ♯ oder ♭ wird niemals einem im Stücke vor gleichem Tone vorkommenden Zeichen hinzuaddirt; es ist also nicht etwa ein Doppel*fis* gemeint, wenn *Fis* vorgezeichnet und später nochmals ein ♯ vor einem *F* steht: solches soll dann immer nur ein einfaches *Fis* bedeuten. Ebenso ist's mit allen andern Versetzungszeichen. Es sind entweder nur Kreuze oder nur Bee vorgezeichnet, nie Kreuze und Bee zugleich. Nur Quadrate findet man öfter zu Kreuzen oder Been, aber nie am Anfange, sondern nur innerhalb der Musikstücke in einer neu auftretenden Vorzeichnung, da, wo es nöthig wird, gewisse frühere Vorzeichnungsstufen aufzuheben und andere bestehen zu lassen. Waren z. B. vorher vier Kreuze vorgezeichnet, und es sollen später davon nur noch zwei gelten, so stehen zu den ersten zweien (*Fis* und *Cis*) noch zwei Quadrate auf den Stellen von *G* und *D*:



Sollen aber z. B. nach jenen vier Kreuzen zwei Bee vorgezeichnet werden, so hebt man die Kreuze erst durch Quadrate auf und setzt dann die Bee hin:



Zum Unterschiede nennt man die nicht vorgezeichneten, nur vorübergehend vorkommenden Versetzungszeichen »zufällige«, denen gegenüber die vorgezeichneten »wesentliche« heissen.

Was über die Versetzungszeichen innerhalb eines Taktes zu sagen ist, bedarf zum Verständnis der Lehre vom Metrum und Takt (siehe daselbst) und besteht in Folgendem. Dass die Versetzungszeichen innerhalb eines Taktes für dieselben wiederkehrenden Noten so lange gelten, bis ein anderes das erste unwirksam macht, ist eine Regel, die offenbar zu Gunsten der Zeichen-Ersparnis entstand; sie vereinfacht z. B. diese Schreibart: in diese:, falls nicht ein ♮ anders verfügt, z. B.:. Ebenso ist es mit allen übrigen Versetzungszeichen für jede Tonstufe.

Man dehnt die Regel auch noch dahin aus, dass man für die erste Note eines neuen Taktes ein etwa dazugehöriges Versetzungszeichen nicht hinschreibt, wenn dasselbe bereits vor der letzten Note der gleichen Stufe im vorigen Takte stand, wonach z. B. hier: im 2. Takte die erste Note nicht *H*, sondern *B* ist. Besonders wenn derartige gleiche Noten durch Bogen verbunden sind: etc. und also im Grunde nur Eine Note bilden, erspart man gern das nochmalige Versetzungszeichen.

Oft wird das wiederholte Versetzungszeichen durch mehrere Takte ausgelassen, wenn der nämliche Ton so lange auszuhalten ist:.

Jedenfalls sollte ein Versetzungszeichen immer nur für dieselbe Stufe gültig bleiben; doch dehnen allzu bequeme Komponisten die Gültigkeit für den Noten-Namen auch auf alle Oktaven aus, wonach z. B. hier:



jedes *F* zu *Fis*, *H* zu *B* und *E* zu *Es* werden soll, wo doch eine Wiederholung des Zeichens zweckmässiger sein würde; denn der Schreibende hätte gewiss nicht unterlassen, ein Quadrat (♮) vor die in anderer Oktave vorkommende gleichnamige Note zu setzen, falls er das frühere Zeichen nicht mehr gelten lassen wollte.

Notengattungen.

Die verhältnismässige Zeitdauer der Töne wird durch die verschiedenartigen Gestalten der Noten sichtbar gemacht. So entstehen die Notengattungen: »Köpfe«, hohle weisse, ohne Hälse wie auch mit Hälsen; ferner gefüllte schwarze, diese nur mit Hälsen, mit oder ohne Fahnen. (Blosse schwarze Köpfe ohne Hälse werden gelegentlich nur als punktirte Andeutung von Noten ohne Beziehung auf bestimmte Geltung

gebraucht, wo es eben nur auf Namen und Stellung im Liniensystem ankommt.) Dies sind die Notengattungen:



Die Doppelganze, genannt »Maxima« (die längste), kommt jetzt selten vor. —

Die Noten mit Fahnen in Gruppen zu zweien, dreien, vieren und mehr pflegen an sogenannte »Balken« (dicke Querstriche statt der Fahnen) gereiht zu werden, z. B. Achtel: , Sechzehntel:



, 32stel: , 64stel: . Zuweilen kommen auch 128stel vor:  . Die Zahl der Balken gilt an Stelle der einzelnen Fahnen.

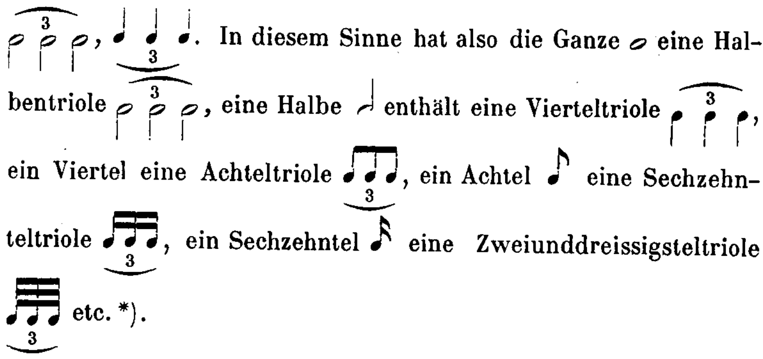
Die Notenköpfe mit zwei Hälsen nach oben und unten zugleich, welche als für zwei Köpfe geltend gedacht sind, können der Gattung nach verschieden sein:



Zeit-Theilung des Notenwerthes.

Es giebt eine gerade und ungerade Zeit-Theilung des Notenwerths; die gerade macht sich an der Ziffer 2, die ungerade an der Ziffer 3. Die Ganze hat 2 Halbe: , die Halbe 2 Viertel: , ein Viertel 2 Achtel: , ein Achtel 2 Sechzehntel: , ein Sechzehntel zwei Zweiunddreissigstel: etc. Die Maxima hat 2 Ganze: .

Theilt man jede dieser Gattungen in drei Theile, so werden dennoch die Gestalten gleichwie bei der Zweitheilung, ja sogar auch die Benennungen (was eigentlich unrichtig ist) beibehalten; so z. B. wird die in drei gleiche Theile zerlegte Ganze in Halben ausgedrückt: ist gleich ; doch pflegt man als Erkennungszeichen einen Bogen mit der Ziffer 3 darin den Noten über- oder unterzustellen und eine derartige Gruppe von Dreien, welche als Einheit zu denken ist, »Triole« zu nennen:

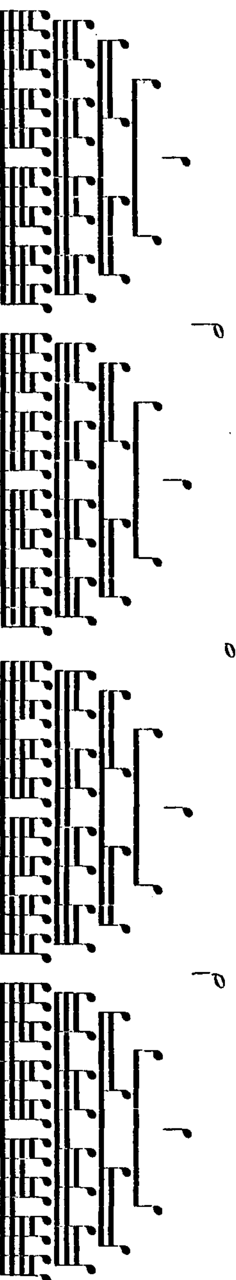


In diesem Sinne hat also die Ganze eine Halbentriole, eine Halbe enthält eine Vierteltriole, ein Viertel eine Achteltriole, ein Achtel eine Sechzehnteltriole, ein Sechzehntel eine Zweiunddreissigsteltriole etc. *).

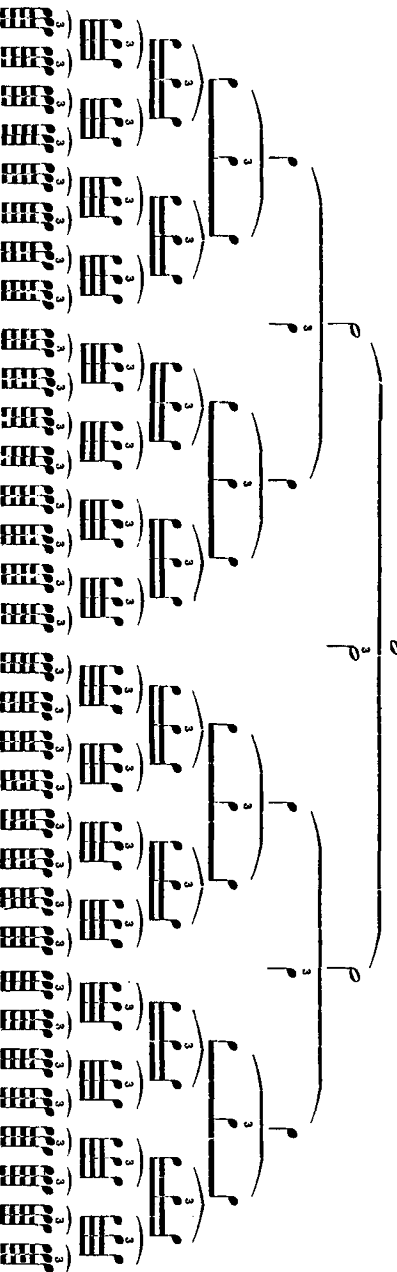
*) In der ersten Zeit unserer abendländischen Musik, etwa bis zum 12. Jahrhundert, nachdem die Bezeichnung der Töne durch allerlei kleine Linienformen, Neumen genannt, vorüber, waren die Tonzeichen viereckige Punkte *nota quadrata*, u. dgl. welche nur allein die Tonstufen, nicht zugleich den Notenwerth, angaben. Der Gregorianische Kirchengesang wurde in diesen Noten, Choralnoten genannt, geschrieben. Die Musik nach solchen Noten ohne Verschiedenheit der Dauer hiess *musica plana, cantus planus*. Mit der Musik in bestimmt gemessenen Noten, der Mensuralmusik, kamen dann auch verschiedene Notengattungen auf: zunächst die Längste; *Maxima*, die Lange: *Longa*, die Kurze: *Brevis*, die Halbe: *Semibrevis*, die Kürzeste: *Minima*, die Viertel: *Semiminima* oder , die Achtel: *Fusa* oder , u. s. w. — Die eckige *Semibrevis* ist unsere runde ganze Note geworden, und das Übrige entstand aus den folgenden Gattungen. — Noch vor den Neumen existirte eine Buchstaben-Tonschrift, die bereits bei den alten Griechen in Gebrauch war, dann verschwand und im 15. Jahrh. wieder auftauchte, um in feste Regeln, welche die Tabulatur bildeten, gebracht zu werden. — Eine musikalische Zifferschrift deutet die Tonleiterstufen durch Zahlen an: Die 1 erhält den Namen der ersten Stufe beigesetzt, die aufwärts gemeinten Zahlen stehen auf, die nach abwärts unter einer einzelnen Linie. Man wendet die Zifferschrift noch jetzt, z. B. bei Choralmelodien in Schulbüchern an, um die Notenschrift (die theurer ist und mehr Raum beansprucht, und deren Zeichen dem Laien unbekannt sind) zu umgehen.

Zeittheilungs-Tabellen.

A. Gerade Eintheilung.



B. Ungerade Eintheilung.



Verbindung der geraden und ungeraden Eintheilung.

Wenn jedes einzelne Glied einer Triole gezweitheilt wird, so entsteht eine Verbindung der geraden und ungeraden Zeittheilung: [Noten]. Sechs Noten in drei mal zwei getheilt geben die eigentliche »Sextole«, welche sich wesentlich unterscheidet von der aus zweimal drei Noten gebildeten uneigentlich sogenannten Sextole, die im Grunde nur eine doppelte Triole ist: [Noten]. Es besteht dabei, wie man sieht, der Unterschied zwischen »dreimal zwei« und »zweimal drei« in der Gruppirung der Noten: [Noten] | [Noten]. Weil aber in beiden Fällen die Einheit »sechs« ist, so pflegt man beide Formen mit »Sextole« zu benennen. Die Sextolen sind natürlich in allen Notengattungen zu bilden.

Wo sich die Kombination zweier Noten zugleich mit dreien in zwei verschiedenen Stimmen findet: [Noten], da macht sich die Eintheilung dem Verständnis klar mit Hilfe jener Zweitheilung der einzelnen Triolenglieder: [Noten], indem sich dabei zeigt, dass die zweite Note der geraden Gruppe auf denjenigen Zeitpunkt fällt, den die vierte Note der in eine Sextole verwandelten Triole angeben würde.

Die Fünftheilung, welche die Quintole, die Siebentheilung, welche die Septimole ergiebt, etc. sind im Zusammentreffen mit gerade eingetheilten Gruppen nicht sowohl nach mathematischer Berechnung, sondern vielmehr aus freiem, richtigen Eintheilungsgefühl zu behandeln; jedenfalls muss die Tonfolge überall egal sein und nicht den Eindruck einer berechneten Eintheilung machen.

Die freie Eintheilung in der Mehr- und Vieltheilung.

Die Mehr- und Vieltheilung entsteht, wenn man eine Note in unregelmässig und unbestimmt viele gleiche Theile zerlegt, und so z. B. Gruppen aus 7, 10, 11, 13, 14, beliebig noch mehr Noten bildet. Man pflegt dabei die betreffende Ziffer unter einem Bogen der Notenmenge beizustellen, und überlässt dem Ausführenden die Eintheilung, je nachdem diese in gleichen oder ungleichen Gruppen zu machen ist, z. B.



Es kommen derartige Stellen namentlich oft in taktlosen »Kadenzen« (Schlussverzierungen in Passagenform), wie auch in melodischen, durch läuferartige Figurationen verbrämten langsamen Sätzen älterer Konzertstücke (wie z. B. von Hummel, Chopin) vor. — Man findet die Komponisten zuweilen auffallend peinlich in der taktlichen Zeitwerthvertheilung derartiger unregelmässiger Notenmassen, indem sie selbige (anstatt sie so zu schreiben, wie sie von ihnen selbst gespielt zu werden pflegen, nämlich als einerlei Notengattung) in verschiedene Gattungen zerlegen, nur, damit sie sich, gemäss der vorgeschriebenen Takt-Art, in Viertel, Achtel etc. zusammensummiren lassen. So notirt man Figuren, wie die letztgegebenen, aus zehn und dreizehn Tönen bestehenden, etwa in dieser Weise:

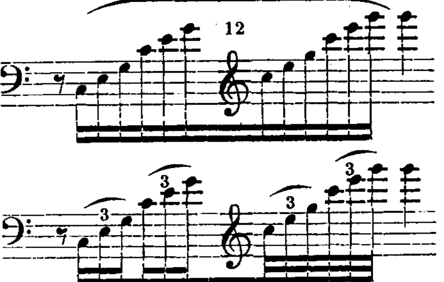


damit man sich die dabei zu Grunde liegenden vier Viertel oder acht Achtel herauszählen könne. Leider aber verfahren die Komponisten darin meist nicht einmal konsequent: an der einen Stelle schreiben sie die Notenmasse in einerlei Gattung mit darüber gestellter Ziffer, wie z. B. Hummel in seinem Op. 56:



und überlassen dem Spieler die gleiche Vertheilung, wie auch etwaiges Acceleriren (Eilen) und Retardiren (Zurückhalten); an einer andern Stelle dagegen zwängen sie eine ähnliche Masse in Gattungsgruppen ein, obwohl sie selbige ebenfalls in freier Ausführung gespielt haben wollen, und stellen z. B. diesen Lauf:

so hin:



wo doch der auffassungsfähige Spieler nur etwa die ersten drei Noten als Triole und von da ab das Ganze in freiem »Accelerando« hinaufsteigend vortragen würde. Da man im Spielen derartige Eintheilungen

aus freiem Gefühle vollzieht, so ist auch mit der Eintheilung solcher Massennoten für nur etwas geübte Praktiker keine Schwierigkeit verbunden; ja das freie und doch gleichmässige Hinspielen derselben kann sogar leichter sein, als das peinliche Abtheilen: denn jene Freiheit liegt eben in der Natur der Idee, die Eintheilung dagegen ist unästhetischer Zwang. — Ein wichtiges Beispiel hierzu liefert die Bach'sche »Chromatische Phantasie« in ihrem recitativischen (d. h. frei hindeklamirten) letzten Theile. Um die darin liegende, gleichsam sprechend wahr ausgedrückte Empfindung nach des Meisters Intention wiederzugeben, muss man theils ganz absehen von den bunt hingeschriebenen Notengattungen, theils sich nur wie von ferne an dieselben binden, und z. B. was so dasteht:



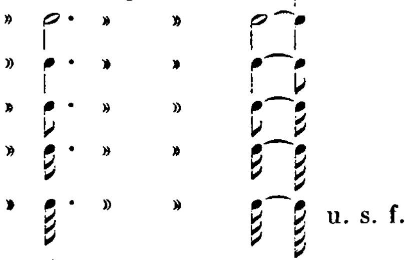
accelerando

so in eilender Folge spielen: . Die genaue vorschriftsgemässe Noteneintheilung würde hier nur eckig, geschmacklos klingen, so, wie es der Schaffende nicht wünschen konnte. Um dies recht zu erkennen, versuche man jenen Theil der chromatischen Phantasie durchweg genau nach den Notengattungen des Originals zu spielen.

Verlängerung der Notengattungen durch Nebenpunkte.

Einfache Verlängerung.

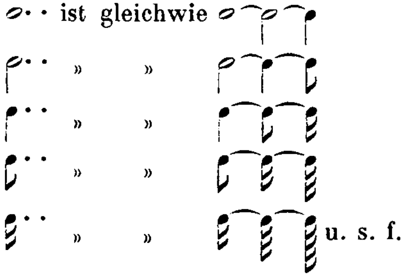
Die verschiedenen auf einander folgenden Notengattungen, wie Ganze, Halbe, Viertel etc. sind dem Zeitwerthe nach allemal um das Doppelte kürzer als die vorhergehenden: $^1/_1$, $^1/_2$, $^1/_4$, $^1/_8$, $^1/_{16}$, $^1/_{32}$ etc. Um eine Note nur um die Hälfte ihres Werths zu verlängern, setzt man rechts neben ihren Kopf einen Punkt. Eine Ganze mit Punkt 𝅝. gilt demnach so viel wie eine Ganze und eine Halbe in Eins zusammengezogen, wie man dies mit sogenannten Bindebogen schriftlich ausdrückt: 𝅝‿𝅗𝅥, oder drei Halbe: 𝅗𝅥‿𝅗𝅥‿𝅗𝅥, oder sechs Viertel: 𝅘𝅥‿𝅘𝅥‿𝅘𝅥‿𝅘𝅥‿𝅘𝅥‿𝅘𝅥 u. s. f. Also:



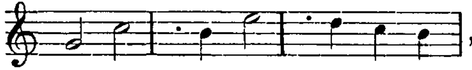
Die selten vorkommende »*Nota maxima*« mit Punkt ist also gleich oder gleich drei Ganzen.

Zweifache Verlängerung.

Um einer Note Dreiviertheile ihres Zeitwerths zuzulegen, giebt man ihr zwei Punkte rechts neben einander. Gilt dabei der erste Punkt die Hälfte der Note, so gilt der zweite die Hälfte des ersten Punktes.



Eine eigenthümliche Form der verlängerten Note zu erklären, setzt die Lehre vom Takt voraus, speciell die Kenntnis der Taktstriche. Man findet nämlich bei einer über einen Taktstrich hinaus verlängerten Note den Nebenpunkt oft jenseits des Taktstriches, im folgenden Takte angebracht:

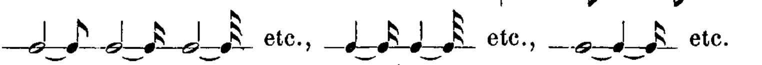
,

wo dann der Punkt seiner Dauer gemäss, wie selbige sich im Verhältnis zu der zugehörigen Note feststellt, auszuhalten ist:

.

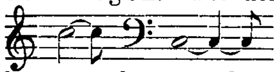
Zusammenbindung der Noten.

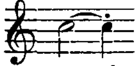
Es wurde bereits einer Zusammenziehung mehrerer Noten durch Bindebogen zu einem einzigen auszuhaltenden Klange gedacht. Man bewirkt auf diese Weise die schriftliche Darstellung jeder beliebigen Zeitdauer, wie sie durch Nebenpunkte nicht immer zu geben sein würde, z. B. etc.



Bei einer solchen Zusammenbindung besteht die Bedingung, dass die mit Bogen zu einem Ton verbundenen Noten auf einer

und der nämlichen Stufe unmittelbar nach einander folgen. Bei derartig durch Bogen verbundenen Noten:

 wird die zweite also gar nicht angegeben, sondern nur dem Notenwerthe gemäss ausgehalten.

Wo man die zweite Note von zwei gleichstufigen Folgetönen unter einem Bindebogen mit einem Staccatopunkt versehen findet , wird die letztere nur kurz abgelassen und nicht etwa auch angegeben: denn der Bogen hat nicht auf den Punkt, sondern nur auf die Note Bezug. Anders ist es, wenn beide Folgenoten einer Stufe mit Staccatopunkten zum Bogen versehen sind: , wo der Bogen also nicht von Note zu Note, sondern nur von Punkt zu Punkt zu denken, und folglich auch die zweite Note neu anzugeben ist.

Unbestimmte Verlängerung.

Wenn eine Note in beliebiger Weise verlängert und ungemessen ausgehalten werden soll, so setzt man einen über einem Punkte schwebenden Bogen, das ist eine »Fermate« (ital. *Corona*, Krone) über oder unter selbige Note. Die Fermate ist also ein Ruhezeichen, das den Zeitwerth unbestimmt verlängert und gewöhnlich an Schlussstellen oder am Ende vorkommt, wie dies zunächst in Chorälen zu ersehen ist. Will man ein ungefähres Mass für die Fermate, so mag man die Verlängerung etwa von der Hälfte bis zu anderthalb Theilen des Notenwerthes, je nach Gutbefinden, bemessen.

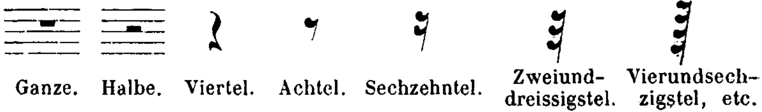
Pausen.

Der gemessene leere Zeitraum wird Pause genannt. Pausiren (aus dem Griechischen) heisst also: für metrisch bestimmte Zeitdauer aufhören.

Die Pausen in der Musik sind etwa das, was in einem Bildwerke die leeren, nicht mit körperlichen Gegenständen ausgefüllten Räumlichkeiten sind: leere Luft.

Die Wirkung der Pausen entsteht durch die vorhergehende und nachfolgende Musik, und diese wirkt wieder durch die Pausen; man darf sie desshalb nicht gering achten, denn sie sind nicht etwa ein Nichts, sondern schweigende (negative) Musik: die Pause ist das leere, die Note das klanggefüllte metrische Zeitgefäss.

So viel Noten-, so viel Pausen-Gattungen giebt es:



Ganze. Halbe. Viertel. Achtel. Sechzehntel. Zweiunddreissigstel. Vierundsechzigstel, etc.

Die Ganze hängt unter, die Halbe liegt auf einer Linie. Unter und auf welcher Linie, ist gleich. Wenn derartige Pausen, die nicht durch ihre Form, sondern nur durch ihren Standpunkt unter oder auf einer Linie, erkennbar sind, ausserhalb des Fünfliniensystems in den freien Raum geschrieben werden, wird ihnen ein Stückchen Linie angefügt: , um so darzustellen, dass sie unter oder auf einer Linie stehen würden.

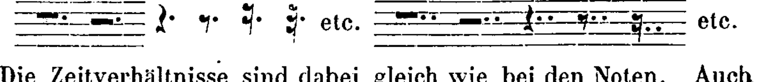
Die Doppelganze füllt den ganzen Zwischenraum. Bei einer grösseren Zahl von an einander gereihten doppelganzen Pausen wird immer ein Zwischenraum mehr genommen, z. B. $^2/_1$ $^4/_1$. Noch übersichtlicher verfährt man, indem man einfach eine ganze Pause und darüber oder darunter in einer Ziffer die Summe der erforderlichen ganzen Pausen setzt: 10 20 30 Dergleichen kommt in Ensemblewerken mit oft lange pausirenden Instrumenten häufig vor.

Unsere Viertelpause wird von den Franzosen und Italienern auch mit einer umgekehrten Achtelpause bezeichnet.

Die Achtel-, Sechzehntel-Pausen etc. sind, gemäss den gleich geltenden Notengattungen, mit Fähnchen versehen: wie die Achtelnote so hat auch die Achtelpause nur ein Fähnchen: —, die Sechzehntelpause zwei: —, die Zweiunddreissigstelpause drei: —, u. s. w.

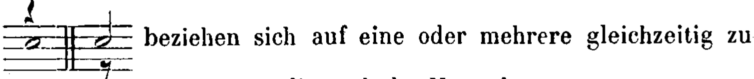
Die Zeiteintheilung ist bei den Pausen gleichwie bei den Noten.

Wie die Noten, so sind auch die Pausen durch nebengesetzte Punkte zu verlängern:



Die Zeitverhältnisse sind dabei gleich wie bei den Noten. Auch auf Pausen findet die Fermate Anwendung.

Pausen, welche gerade über oder unter einer Note stehen:



beziehen sich auf eine oder mehrere gleichzeitig zu beachtende Stimmen, die nach der Note eintreten:



Zeichen und Benennungen bei den Noten.

A. Für Legato und Staccato.

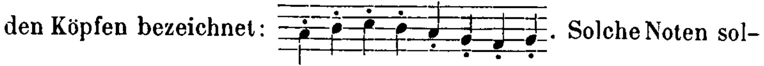
Wo die Noten ohne besondere Bezeichnung stehen, sollte es selbstverständlich sein, dass sie ihrem Zeitwerthe nach zu spielen, dass unmittelbar nach einander folgende Noten also dem Klange nach lückenlos an einander gebunden, — *legato* oder *ligato* — auszuführen sind. Sollten die Noten dagegen dem Klange nach getrennt, kurz, — *staccato* — gespielt werden, so sollte dies einer besonderen Bezeichnung bedürfen. Indessen hat die Praxis darin mancherlei besondere Gebrauchs- und Auffassungsweisen eingeführt, nach welchen eine Bezeichnung bald unnöthig dasteht, bald auch eine nöthige fehlt. Zunächst ist zu wissen, dass man das *Legato* sehr häufig da bezeichnet, wo es zwar im Grunde nicht nöthig wäre, wo man aber, wenn auch überflüssigerweise, es bekräftigen will; oder auch, um den Gegensatz zu einer etwa vorhergehenden oder nachfolgenden Bezeichnung eines *Staccato* für das Auge hervorzuheben. Die *Legato*- wie auch die *Staccato*-Bezeichnung wird aber öfters weggelassen, wo der Komponist annehmen zu dürfen glaubt, dass jeder Spieler sie als selbstverständlich annehmen werde, obwohl dazu selten ein allgemein gültiger Grund vorhanden ist. — Die Geiger geben jede einzelne Note ohne *Legato*-Bezeichnung mit einem besonderen Strich, die Bläser mit besonderem Zungen- oder Lippen-Ansatz an, und es klingt dadurch jeder Ton mehr oder weniger vereinzelt, etwa so wie die gebunden gesprochene Silbenfolge tatata oder dadada. Im Gesange pflegen die einzelnen Textsilben zu einzelnen Noten geschrieben zu werden. Nur wo *Legato*-Bezeichnung für mehrere Noten steht, spielt der Geiger dieselben in einem Strich, bläst der Bläser sie in einem Athem und singt der Sänger mehrere Töne zu einer Silbe. Klavierspieler und Organisten hingegen haben alle Notenfolgen, die weder mit *Legato* noch mit *Staccato* bezeichnet sind, an einander gebunden, *legato* zu spielen, falls sie es etwa nicht als geboten erachten, eine mangelhafte Bezeichnung zu ergänzen oder zu korrigiren. Da

die früheren tonarmen Clavecins ohnehin nur kurz klangen, der Gegensatz von *Legato* und *Staccato* folglich nicht ausgeprägt war, machten die alten Meister in ihren Klavierkompositionen wenig oder gar keinen Gebrauch von *Legato*- und *Staccato*-Bezeichnung; erst mit dem Aufkommen klangvollerer Instrumente fand dieselbe nach und nach mehr Anwendung. Die späteren Generationen hatten die Aufgabe, die alten Noten derartig zu spielen und in neuen Ausgaben zu bezeichnen, wie es, nach ihrer Vermuthung, jene Meister in heutiger Zeit selbst thun würden.

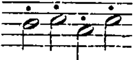
Gebunden (*legato*) oder »geschleift« zu spielende Notenfolgen werden mit einem Bogen darüber (oder darunter) bezeichnet:



. Kurz abgestossen (*staccato*) zu spielende Noten werden mit einem Punkt über (oder unter) den Köpfen bezeichnet:



. Solche Noten sollen also nicht etwa nur verhältnismässig kurz von Klangdauer, sondern absolut kurz, so kurz und spitz wie möglich gespielt werden. Sind verhältnismässig lange Noten, z. B. Halbe, mit Punkten bezeichnet: , so will der Komponist ein etwas länger gezogenes, gewichtigeres, vielleicht sogar etwa den dritten Theil oder gar die Hälfte der Werthgeltung haltendes *Staccato* haben; in solchen Fällen könnten sich die Komponisten zwar durch die Schrift genauer ausdrücken, z. B. statt:



lieber so: oder



schreiben; doch findet man in diesem Bereiche häufig Ungenauigkeiten, man muss daher zu deuten, aufzufassen verstehen.

Es werden auch Bogen und Punkte zu den Noten gegeben, so dass *Staccato* und *Legato* (in scheinbarem Widerspruch) zugleich verlangt wird: man stösst da die Töne weder ganz kurz ab, noch bindet man sie entschieden, sondern man lässt nur kleine Lücken dazwischen, indem man, nachdem etwa die reichliche Hälfte des Notenwerths ausgehalten worden ist, den Ton ablässt. Diese Spielart wird *Mezzostaccato* (Halbstaccato) zuweilen auch (ungenau) *portamento* genannt.

In früherer Zeit wurden auch kurze keilförmige Striche, gleichsam langgezogene Punkte über oder unter den Noten zur

Bezeichnung des *Mezzostaccato* verwendet:



, und vielleicht will auch jetzt noch mancher Komponist die Bezeichnung des Halbstaccato damit gemeint haben; doch ist das nicht allgemein gültig, und man nimmt solche Striche als *Staccato*-Bezeichnung gleich den gewöhnlichen Punkten.

Das Wort *Legatissimo* kann nur in Klavierkompositionen vorkommen: es verlangt, dass solche harmonisch zusammengehörige Tonfolgen, welche der Fülle wegen in einander klingen sollen, etwas über ihren Notenwerth hinaus festgehalten werden sollen:

z. B. Schreibart:



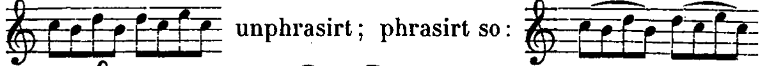
Ausführung:



Die Bezeichnung »*non legato*« bedeutet: nicht völlig, sondern nur beinahe gebunden, etwas vereinzelt in der Tonfolge anzugeben.

Phrasirung.

Wie die Sprache, so hat auch die Musik ihre Einschnitte; nicht nur die stark merkbaren äusseren, sondern auch die inneren feineren, die im Sinne der Notengruppen und Tonbeziehungen liegen, in welchen sich so gewisse Sinn-Abtheilungen bilden. Solche Abtheilungen werden passend durch zusammenordnende Bogen wahrnehmbar gemacht, ohne dass dabei immer die Intention bestände, die Endnoten staccatohaft abzusetzen. Diese Art abzutheilen nennt man »phrasiren«. So ist z. B. diese Stelle so:



unphrasirt; phrasirt so: oder: oder auch anders, so:



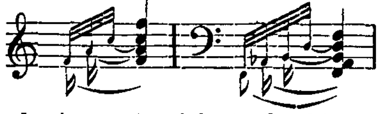
. Das Ablassen oder auch Abstossen einer letzten Note unter einem Bogen ist nur bei der zweiten von je zweien Noten als Regel vorausgesetzt: ; ist aber die zweite eine längere , pflegt die Regel nicht zu gelten, wohl aber liegt es im Gefühl, dass eine der Gattung und dem Tempo nach kurze Endnote vor einer Pause

abgelassen wird: . Leider sind aber die Komponisten in der Anwendung der Bogen und Punkte sehr nachlässig, indem sie die Bogen oft zu lang und zu viel, unnütz oder unüberlegt, ja auch falsch, die Punkte aber zu sparsam anbringen. In Folge dessen existirt die richtige Phrasirung mehr in der Intention guter Künstler als in der Notenschrift.

Zeichen und Benennungen bei Griffen.

Arpeggio.

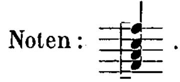
Griffe, aus mehreren über einander stehenden Noten, so schnell in den einzelnen Tönen von unten nach oben nach einander angegeben, dass diese als zusammengehörig verstanden werden, nennt man arpeggiren, harpeggiren, d. h. sie harfenartig angeben (nach dem ital. *Arpa*, franz. *harpe*, Harfe). Die Tonfolge muss dabei von dichter, reissender Art sein. Auf dem Klavier und der Orgel sind die angeschlagenen Töne für die Dauer des Griffes liegen zu lassen und alle zugleich loszulassen; auf Harfen, Geigen und ähnlichen Saiteninstrumenten, wo dies nicht geschehen kann, verklingt sofort ein Ton nach dem andern. Die Ausführung des Arpeggio ist folgende:



Man notirt jedoch das Arpeggio nicht in der hier angedeuteten Form der Ausführung, sondern mit einer kleinen Guirlande parallel neben dem Griffe: , nach älterer Manier mit einem stehenden Bogen: ; noch eine andere Bezeichnung war früher ein schräger Querstrich durch die Noten:

Nicht allgemein gebräuchlich geworden ist eine unten oder oben umgehakte Guirlande: je nachdem man anzeigen will, dass das Harpeggio von unten oder von oben beim Haken beginnen soll.

Um anzuzeigen, dass nach vorhergegangenem Harpeggio nunmehr die Griffe in allen Tönen zusammen angeschlagen

werden sollen, stellt man wohl eine Griffklammer an die Noten:  .

Weil die Griffe im Harpeggio in einzelne Töne gebrochen werden, nennt man es auch »Brechung« und spricht so von »gebrochenen Accorden«.

Man wendet die Ausdrücke »Arpeggio«, »gebrochene Accorde«, »Accordbrechung« und »Brechungen« auch auf weiter ausgeführte Passagen und Figurationen aus nach einander folgenden accordischen Tönen an, z. B.:

und unterscheidet also einfach »arpeggirte Accorde« und »Arpeggien« in weiterer Ausführung.

Altes Klavier-Arpeggio.

Ausser dem vorhin beschriebenen Arpeggio, das in einfacher Weise nur einmal den Griff entlang geht, hatte man vor und während Bach's Zeit für das Klavier noch eine andere Art, die Griffe in einzelne Töne aus einander zu legen, welche nicht nur in ihrer Ausführung einen technisch besonders geübten, sondern auch in der Anordnung formengewandten Spieler bedingte. Dieses alte Arpeggio wurde nicht mit den bekannten Zeichen, sondern durch das dem Accorde beigesetzte Wort »Arpeggio« angedeutet und ging durch die Grifftöne hinauf und hinab, bei festgehaltenen Tasten. — Diese Form fand nur bei arpeggirten Griffen für beide Hände Anwendung, und geschah die Ausführung im Allgemeinen in dieser Weise:



Es kam dabei nicht auf die Anzahl der Noten an, wenn nur die Zeitdauer des Griffes überhaupt ungefähr eingehalten wurde, wonach dann auch die Schnelligkeit der Tonfolge der Phantasie des Spielers freigegeben war. Man hat dies alte, grosse Arpeggio

nicht in dem Sinne wie das frühere kleine zu betrachten, das den Griff nur einfach hindurch reisst, um seinen Klang ergiebiger, schärfer und zugleich rollend zu machen; vielmehr ist das alte Arpeggio eine feststehende ausgeführte accordische Passagenform in handgrifflicher Lage, die in abgekürzter Schreibart durch Accordgriffe angedeutet wurde. (Man sehe solche Arpeggien in Bachs »Chromatischer Phantasie«.)

Abkürzende Schriftformen.

(Abbreviaturen.)

Um Raum, Mühe und Zeit zu ersparen und den Überblick zu erleichtern, sind nach und nach eine Anzahl abkürzender Schriftformen »Abbreviaturen« gebräuchlich geworden. Dieselben betreffen hauptsächlich Zusammenziehung vieler wiederkehrender gleicher Noten auf wenige, Wiederholungen gleicher Notengruppen, Oktavenversetzung, Wortkürzung u. dgl. m.

Zusammenziehung.

Wenn Noten von kleinerer als Viertel-Werthgattung, also z. B. Achtel, Sechzehntel etc. viele Male in gleicher Folge wiederkehren, so kann man eine einzelne Note grösseren Werthes schreiben und durch Achtel-, Sechzehntel- oder Zweiunddreissigstel-Striche oder Balken andeuten, die betreffende Note oder Notenfolge solle so viele Male angegeben werden, wie sie Theile von der durch die Striche oder Balken angedeuteten Gattung enthält. Will man z. B. zwei und zwei Achtel desselben Tones angeben, so kann man je eine Viertelnote mit einem Achtelbalken schreiben, wo dann, weil ein Viertel zwei Achtel hat, jede Note zweimal anzugeben ist.

Schreibart: Ausführung: .

Vier gleiche Achtelnoten schreibt man: und spielt sie so:

Sechs » » » » » » » »

Acht » » » » » » » »

Ebenso verfährt man mit Sechzehntel- und Zweiunddreissigstel-Noten etc. z. B. diese Form: bedeutet (weil ein Viertel vier Sechzehntel hat) viermaliges Angeben einer Note, diese: achtmaliges, diese: sechzehnmaliges; und ebenso stellt diese

Form: acht Zweiunddreissigstel, diese: sechzehn Zweiunddreissigstel vor u. s. f. — Will man aus einzelnen Achteln wiederholte Sechzehntel machen, se schreibt man die Achtelnote mit Achtel-Fahne: und dazu Sechzehntel-Balken, , was so viel bedeutet, wie: .

Solche Schreibart wendet man auch auf Gruppen mit Haupt- und Nebenbalken (welche auch hinzu gezählt werden können) an; z. B. diese Form: kann bedeuten, dass jedes der drei einzelnen Achtel zu vier Zweiunddreissigsteln gemacht werden soll: . Hiernach erklären sich auch noch folgende Schriftformen: etc.

Will man zwei verschiedene Noten öfter wiederholt haben, z. B. , so schreibt man die zwei Noten in Halben mit Achtel-Balken: . Diese nur scheinbar falsche Bezeichnung bezieht nämlich beide Noten auf einen Griff und trennt dieselben in obiger Form. Hiernach erklären sich Schreibformen wie diese: oder diese: , wo die zwei Viertel als über einander stehend zu denken sind und in so viel einzelnen Noten nach einander angegeben werden sollen, wie der Griff als Viertelnote an Sechzehnteln hat, nämlich vier: ; in gleicher Weise deuten sich auch noch andere Formen, z. B. diese: ist auf: zurückzuführen; denn da das Viertel mit Punkt drei Achtel gilt, und diese letzteren sechs Sechzehntel enthalten, so soll jene erstere Figur bedeuten: . Der Vortheil solcher Abkürzungen zeigt sich noch deutlicher, wenn man

bedenkt, dass man z. B. mit dieser einfachen Form: oder, was dasselbe bedeuten kann, mit dieser: sechzehn, mit dieser: oder dieser: zweiunddreissig, mit dieser: oder: sogar vierundsechzig Noten andeutet — was, zumal wenn in einem Stücke viele solcher Notenmassen vorkommen, von Bedeutung in mehrfacher Beziehung, und um so mehr berechtigt ist, als ja die grossen Massen viele Male wiederholter gleicher Noten ohnehin von keinem Spieler gezählt werden würden und in ihrer abgekürzten Form auch darthun, dass sie überhaupt nicht näher angesehen zu werden brauchen. Wo etwa eine falsche Deutung der abkürzenden Schreibart stattfinden könnte, pflegt man die Figur bei erstem Vorkommen voll auszuschreiben.

Zuweilen findet man auch die Noten-Anzahl, in welche die einfache Form zerfallen soll, mit Ziffern angegeben, z. B. 32 oder 32, 16 oder 16, 32 oder 32, 16 oder 16 24 oder 24 u. dgl. m.

Es kommt auch vor, dass man einen Griff von drei, vier oder fünf Noten hinstellt, und es dem Spieler überlässt, denselben in beliebig viel kleinste Theile zu zerlegen, welche dann nach einander anzugeben sind. Wenn z. B. ein Griff so: geschrieben steht, ist nicht etwa gemeint, derselbe solle genau 32mal in den vier Tönen zusammen angeschlagen werden, sondern die Meinung ist die, dass die Töne des Griffs so schnell als möglich und ungezählt durch einander angegeben werden sollen und zwar nach Zufall und Belieben, z. B. in dieser: , dieser: oder dieser Weise: . Es pflegt dabei dem Komponisten nicht immer auf Regelmässigkeit und Genauig-

keit Hinsichts der Anzahl und Folge der Töne anzukommen, denn in diesem Falle würde er die Form bestimmter angeben. Steht das italienische Wort *tremolo* oder *tremolando* (abgekürzt *trem.*) dabei, so ist damit vollends ausgesprochen, die Töne sollen weder gezählt noch eingetheilt, sondern möglichst schnell und, wie das Wort sagt, bebend, zitternd, gleichsam durch einander geschüttelt und gewirbelt, angegeben werden. Sehr oft haben die Komponisten solches Tremulando im Sinne, ohne es hinzuzufügen. Ein solcher Fall findet sich z. B. im 2. Theil des Trauermarsches der Sonate in *As dur* Op. 26 von Beethoven, wo die Zweiunddreissigstel zwar einzeln ausgeschrieben stehen, aber dennoch, einem dumpfen Pauken- oder Trommelwirbel ähnlich, zu tremoliren sind.

Wo sich ganze Notengruppen, Figuren etc. gleichartig wiederholen, steht zuweilen statt der Wiederholung ein schräger Querstrich: oder , oder wenn man zugleich die bestimmte Notengattung andeuten will (was nicht eben nöthig ist): . Die folgenden Schreibarten und deren beigegebene Ausführungsweisen machen das Verfahren anschaulich:

Schreibart. Ausführung.

Schreibart.

Ausführung.

Schreibart. Ausführung.

Wiederholungen oder Reprisen.

Wenn eine Anzahl von Takten, welche oft ganze Theile bilden, die kürzer und länger, ja Seiten lang sein können, wiederholt werden sollen, werden dieselben oft mit Reprisen bezeichnet, das sind doppelte (dünne und dicke) Querstriche vertikal durch die Linien, mit Punkten an denjenigen Seiten, nach denen hin der zu wiederholende Theil liegt:

oder: .

Man bedient sich bei Wiederholungen einzelner und weniger Takte auch wohl nur gewöhnlicher (später zu besprechender) »Taktstriche« und setzt die Punkte daran: . Auch schreibt man wohl das lateinische Wort »*bis*«, »zweimal«, darüber, z. B.



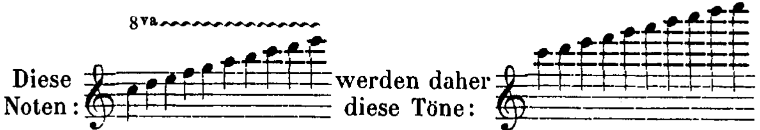
Es fügt sich häufig, dass solche zu wiederholenden Theile zwei verschiedene End-Takte haben, den einen zur Umkehr, den andern zum Weitergehen; in solchen Fällen werden die beiden Takte mit I^ma^ (*Prima*, das erste) und II^da^ (*Seconda*, das zweite Mal) bezeichnet: [Ima] [IIda]. Bei der Wiederholung wird dann nur der mit II^da^ bezeichnete Takt gespielt, der mit I^ma^ bezeichnete ausgelassen.

Zuweilen sollen ganze längere Sätze, die für sich oft mehrtheilige Stücke bilden, wiederholt werden; um da Raum und Arbeit zu ersparen, setzt man an die Stelle, welcher sich die Wiederholung anschliessen soll, die Worte *da capo* (abgekürzt *D. C.*) »vom Anfange«. Da, wo der wiederholte Satz zu Ende ist, pflegt man das Wort *Fine* (Ende) hinzustellen und dann in jenem ersteren Falle zu schreiben: *da capo al Fine* (»vom Anfange bis zum Ende«). Soll die Wiederholung von einer bestimmten Stelle ab noch specieller angegeben werden, so pflegt man (besonders wenn die Wiederholung nicht ganz beim Anfange, sondern etwas später geschieht) ein besonderes Zeichen, *Segno* (sprich *senjo*) § oder 𝄋 dahin zu stellen und dann an betreffender Stelle zu schreiben: *da capo dal Segno al Fine* (»vom Anfange beim Zeichen, bis zum Ende«). Soll man von diesem *Fine* in einen zuweilen noch vorhandenen Schluss-Anhang, *Coda* genannt, weiter gehen, so schreibt man: *da Capo dal Segno al Fine e poi la Coda* (»und dann gleich die Coda«). In dieser Weise wird meist in tanzartigen Stücken, in den Menuetts von Sonaten, Symphonien und Kammermusikstücken, verfahren, in welchen eine etwa vorhandene Menuett oder ein Scherzo nebst Trio befindlich ist. Solche Sätze pflegen zwei Theile zu haben und das zugehörige Trio eben so viel; man spielt da zuerst jeden mit Repetitionszeichen versehenen Theil des Scherzo oder der Menuetto zweimal, danach ebenso das Trio; am Schluss des letzteren findet sich dann wohl eine der obigen, auf Wiederholung jenes Scherzo oder der Menuett

bezüglichen Andeutungen mit »*D. C.*« etc., wo dann an der mit *Fine* bezeichneten Stelle (am Ende des zweiten Theiles) geschlossen wird. Gewöhnlich wird es als selbstverständlich angenommen, dass beim *Da capo*-Spielen die einzelnen Theile nicht repetirt werden, was man zuweilen auch ausdrücklich angedeutet findet mit der Bezeichnung *D. C. al Fine — senza repetitione* (ohne Wiederholung). Wo man in Sätzen, wie die beschriebenen, ein *Da capo* nicht vorfindet, da pflegt die Wiederholung in Noten wirklich vorhanden zu sein, d. h. sie ist »ausgeschrieben«, denn in Scherzos und Menuetts werden die beiden ersten Theile stets wiederholt zu Gehör gebracht.

Oktavenversetzung.

Um bei hohen und tiefen Noten die vielen Striche durch die Hälse zu vermeiden und das rasche Erkennen zu erleichtern, schreibt man (wie bereits bei der Notenlehre gesagt wurde), die Töne um eine Oktave näher dem Liniensystem zu, die hohen also eine Oktave tiefer, die tiefen eine höher, und stellt dazu die Andeutung *ottava* (die Achte) abgekürzt 8va (also um acht Stufen höher oder tiefer) nebst einer Reihe Punkte 8va......., Strichelchen, 8va— — — — —, oder einer geschlängelten Linie 8va~~~~~~, die so weit reicht, wie eine Reihe Noten versetzt werden soll.



Gewöhnlich und sehr häufig geschieht solches nur bei Tönen im hohen Diskant, viel seltener im Basse; weil man daher gewohnt ist, unter der Bezeichnung 8va~~~~~~ ohne Weiteres die Meinung um eine Oktave höher anzunehmen, setzt man bei Bassnoten, welche um eine Oktave tiefer gespielt werden sollen, zuweilen 8va *bassa* (d. h. um eine Oktave tiefer) hinzu; um aber im Gegensatz hierzu ein danach eintretendes Versetzen in die höhere Oktave ausdrücklich anzudeuten, schreibt man 8va *alta*, d. h. um eine Oktave höher. Genügend würde es schon sein, wenn man für jeden der entgegengesetzten Fälle das Zeichen 8va~~~~~ über oder unter die zu transponirenden Noten setzte.

Wenn die Oktavenversetzung aufhören soll, setzt man überflüssigerweise wohl das Wort *loco* (an gewöhnlicher Stelle zu spielen) hin. Man findet auch die Bezeichnung »*col* 8va~~~~~« über und unter einfachen Noten; solches will sagen, die Noten

sollen mit ihrer Oktave zusammen gespielt werden, z. B. diese:



, und diese:

Steht über oder unter einer einzelnen Note die Ziffer 8, so soll ebenfalls dazu die einzelne Oktave zusammen angeschlagen werden, z. B.:



Verzierungszeichen.

Es giebt noch Zeichen für gewisse feststehende Formen von theils charakteristischem, theils verzierendem Beiwerk. Das Zeichen *tr* für »Triller«: , ∾ für den »Doppelschlag«, , ~ für den »Pralltriller«: , ~ für den »Schneller«: , ⁜ für den »Mordent« oder »Beisser«: , dazu »Vorschläge« mit ihren mancherlei Arten von Ausführungen. Bei allen diesen Zeichen ist aber die abkürzende Schreibart nur Nebensache, Hauptsache dagegen das musikalische Wesen der Form. Hierzu kamen früher die alten Doppelverzierungen, welche die nämlichen Zeichen theils verbunden enthalten, z. B. ∾ theils in mehrfacher Gliederung bringen, z. B. ~~ ⁜ etc. — (Siehe »Ornamente«, wo die Verzierungen ausführlich abgehandelt werden.)

Tonstufen-Verhältnisse.

Halbe und ganze Töne.

Dass zwei nächste Tonstufen einen halben Ton bilden, wie *H — C, E — F, Fis — G, G — As*, zwei solcher halben Töne einen ganzen Ton machen, wie *C — D, E — Fis, As — B, H — Cis*, ist bereits bekannt. Die sieben Stammtöne *C D E F G A H* bilden in ihrer Stufenfolge eine Tonleiter, deren ganze und halbe Tonstufen so folgen: *C D E F G A H C* (Zwei Ganze, Halbe, Drei Ganze, Halbe). Hiernach kann von jedem Tone aus eine gleiche Tonleiter ausgehen. Aus den durch diese Folge von halben und ganzen Tönen nothwendig werdenden Versetzungszeichen für jede Tonart, ausser der von *C*, entsteht die Vorzeichnung, mittelst welcher die Tonleiterfolge diese ist: **C** *d e f g a h.* — **G** *a h c d e fis.* — **D** *e fis g a h cis.* — **A** *h cis d e fis gis.* — **E** *fis gis a h cis dis.* — {**H** *cis dis e fis gis ais.* — / **Ces** *des es fes ges as b.* —} {**Fis** *gis ais h cis dis eis.* — / **Ges** *as b ces des es f.* —} {**Cis** *dis eis fis gis ais his.* — / **Des** *es f ges as b c.* —} **As** *b c des es f g.* — **Es** *f g as b c d.* — **B** *c d es f g a.* — **F** *g a b c d e.* — Die hier zusammengeklammerten Tonleitern enthalten die verschiedenen Namen für diejenigen Töne, welche gleiche Stufen bedeuten.

Zur Vermeidung von Irrungen in den Namen bieten die Stammtöne in ihrer Stufenfolge den Anhalt. So bilden sich die Namen z. B. der *Fis*dur-Tonleiter an der Stammtonreihe *F G A H C D E F*, indem jene Folge von ganzen und halben Tönen entsteht, so *F♯ G♯ A♯ H C♯ D♯ E♯*. — Wenn man hier statt *Fis Ges* annimmt, so beginnen die Namen mit *G* und folgen gemäss der Stammtonreihe, so: *G A H C D E F*. Hier ergeben sich für die bezüglichen Stufen die Namen so: *G♭ A♭ H♭ C♭ D♭ E♭ F*. Wenn man statt *Ges As B* die Namen fälschlich *Ges Gis B* setzte, so würde darin der Stammton *A* übersprungen und der Stammton *G* unrichtigerweise zweimal genannt sein. — Dieses Beispiel genügt wohl, um beim Benennen der Tonleitertöne auf rechtem Wege zu bleiben.

Die Intervalle.

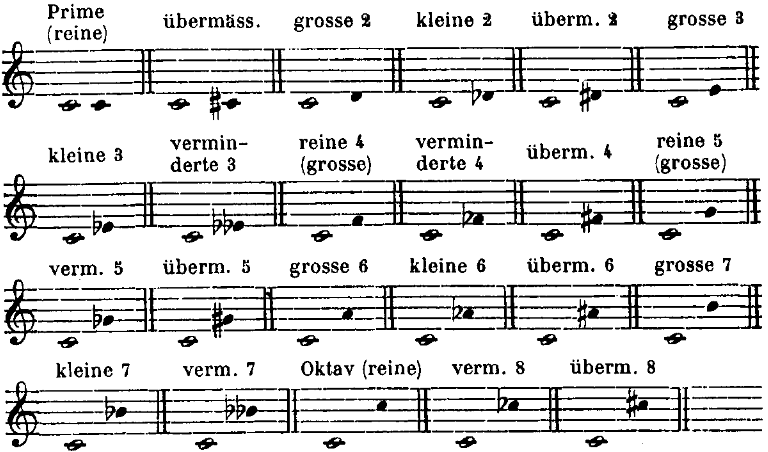
Man nennt die Entfernung zweier Töne Intervall. Die Stufe 1 heisst Prime, 2 Sekunde, 3 Terz, 4 Quarte, 5 Quinte, 6 Sexte, 7 Septime, 8 Oktave, 9 None, 10 Dezime etc.

Die Tonleitertöne werden mit den Ziffern der Intervalle so

bezeichnet: $\overset{1}{C}\ \overset{2}{D}\ \overset{3}{E}\ \overset{4}{F}\ \overset{5}{G}\ \overset{6}{A}\ \overset{7}{H}\ \overset{8}{C}$. So ist von *C* aus der Ton *D* die Sekunde, *E* die Terz, *F* die Quarte etc.

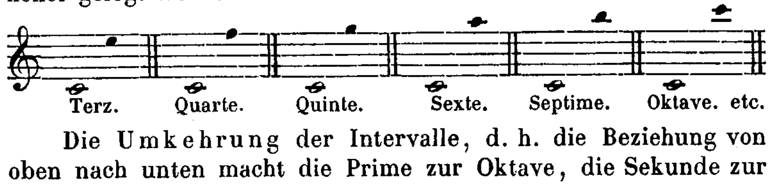
Diese Intervalle sind auf jede der angegebenen Tonleitern anzuwenden.

Die Intervalle in der Tonleiter können durch Versetzungszeichen verändert werden und sind demgemäss anders zu benennen. Der Einfachheit wegen sind die vom ersten Ton aus gemessenen Intervalle der Durtonleiter alle als gross zu bezeichnen; jedes durch Versetzungszeichen erhöhete »grosse« Intervall wird übermässig, jedes erniedrigte klein oder vermindert genannt. Die unveränderte Prime, Oktave, Quarte und Quinte wird gewöhnlich »rein« genannt, ein hergebrachter, nicht passender Ausdruck: denn jedes Intervall soll rein sein.



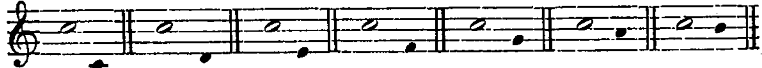
Spricht man einfach von der Prime, Quarte, Quinte, Oktave, so sind diese stets so gemeint, wie sie in der Durtonleiter liegen. Die Sekunde, Terz, Sexte, Septime pflegen näher bezeichnet zu werden; geschieht dies nicht, so sind sie im Sinne einer eben in Rede stehenden Tonart und deren Tonleiter zu verstehen.

Die Bedeutung der Intervalle bleibt dieselbe, auch wenn sie vom Ausgangstone aus um eine Oktave oder um deren mehrere höher gelegt werden:



Die Umkehrung der Intervalle, d. h. die Beziehung von oben nach unten macht die Prime zur Oktave, die Sekunde zur

Septime, die Terz zur Sexte, die Quarte zur Quinte, die Quinte zur Quarte, die Sexte zur Terz, die Septime zur Sekunde etc.



Sämmtliche Intervalle sind von jedem Ton aus zu üben.

Ton.

Ton ist die Wirkung einer Summe regelmässiger Schwingungen elastischer Körper auf das Gehör. Das Wort Klang wird gleichfalls im Sinne von Ton genommen, aber es haftet ihm auch der Nebenbegriff besonderer materieller Eigenartigkeit an, wie z. B. metallen, saiten- oder flötenhaft; auch ist Klang nicht immer ein bestimmter Ton, wie denn z. B. zusammengeschlagene Metallbecken u. dgl. nur Klang, nicht Ton haben. Man kann den Ton als einen »Klang von bestimmter Höhe oder Tiefe« bezeichnen. »Ton« ist specifisch musikalisch.

Im Tone selbst ist bereits eine Art harmonischen Bildes enthalten, in welchem sich der Grundaccord zeigt, den der allgemeine menschliche Musiksinn als Basis seines Schaffens verwendete, längst bevor man jene Erscheinung kannte. Dieselbe ist am deutlichsten in einer grossen frei vibrirenden Saite zu erkennen, doch nur bei näherem Lauschen oder mit Anwendung von klangverstärkenden Werkzeugen der Akustik (Wissenschaft des Hörbaren); sonst vernimmt man nur den einen Ton der ganzen Saite. Die Spannung der Saite bedingt die Schnelligkeit und die Zahl ihrer Schwingungen in bestimmter Zeit, z. B. binnen einer Sekunde. Eine Saite, welche den jetzt überall als »Kammerton« (»Diapason«) festgestellten Ton des eingestrichenen *A* [Notenbeispiel] giebt, schwingt in der Sekunde über 400 mal hin und her; die tiefere Oktave bedingt halb, die höhere doppelt so viel Schwingungen u. s. f. Man hat nun die Schwingungsziffern auf die Maassverhältnisse der Saite zurückgeführt: die nämliche Saite, welche z. B. den Ton $\bar{a}$ angiebt, lässt, wenn man sie um ihre Hälfte verkürzt, dessen höhere, in ihrer doppelten Länge die tiefere Oktave hören.*)

*) Zur mathematischen Erforschung derartiger Tonverhältnisse gab es von frühen Zeiten her ein Instrument, bestehend aus einem hölzernen Resonanzkasten, über den seiner Länge nach eine einzelne Saite gespannt ist; es heisst daher Monochord (vom griech. monos, einzig, chorde, Saite). Die

Hiernach ist nun über die folgende Naturerscheinung zu berichten:

Eine Saite, welche in ihrer ganzen Länge schwingt und als den ihr eigenen Grundton z. B. das grosse *C* erklingen lässt: , lässt ausser diesem Tone und in demselben noch eine Reihe leiser Obertöne hören: zunächst die höhere Oktave *c*, dann deren Quinte *g*, ferner darüber $\bar{c}, \bar{e}, \bar{g}, \bar{\bar{c}}, \bar{\bar{d}}, \bar{\bar{e}}, \bar{\bar{f}}, \bar{\bar{g}}, \bar{\bar{a}}, \bar{\bar{h}}, \bar{\bar{\bar{c}}}$ —. Zwischen dem ersten $\bar{g}$ und $\bar{\bar{c}}$ schwebt noch etwas unbestimmter ein $\bar{b}$, zwischen $\bar{\bar{f}}$ und $\bar{\bar{g}}$ ein *fis*, zwischen $\bar{\bar{a}}$ $\bar{\bar{h}}$ ein $\bar{\bar{b}}$. Diese Töne werden also nicht etwa durch Greifen hervorgebracht, sondern sie schweben frei im Tone der ganzen vibrirenden Saite. Man nennt diese mitklingenden Obertöne auch Aliquoten oder Aliquottöne. Diese Töne, welche natürlich auf jeder anders gestimmten Saite die nämlichen Verhältnisse haben (z. B. von dem Grundton *G*: *g d* $\bar{g}$ $\bar{h}$ u. s. w.) rühren von den Theilungspunkten der Saite her, weshalb sie auch Partialtöne genannt werden. So ist z. B. jene nächsthöhere Oktave des tiefen Grund-*C* das klingende Resultat der schwingenden Hälfte der Saite; das heisst, sie giebt das höhere *c* an, wenn man die Saite auf dem Punkte ihrer Mitte niederdrückt und so nur deren eine Hälfte schwingt; lässt man nur ein Drittel schwingen (wobei zwei Drittel in Ruhe bleiben), so hört man die über der Oktave gelegene Quinte *g*; ein klingendes Fünftheil aber, bei welchem vier Theile ruhen, giebt die höhere Terz $\bar{e}$.

Es sind hierin die ersten und nächsten Schwingungs- und Theilungsverhältnisse zu erkennen: Hälfte, Drittel, Fünftel. Das Viertel giebt eine neue höhere Oktave und bleibt deshalb unberücksichtigt. Die Verhältnisse: $1/_2$, $1/_3$, $1/_5$, Oktave, Quinte, Terz, sind also die nächsten Theilungspunkte. Das tonliche Resultat derselben, *C E G* ist unser Durdreiklang.

Jene Erscheinung der Obertöne war zwar von Anfang in der Natur vorhanden, wurde aber erst um 1700 entdeckt und zuerst erklärt von Sauveur 1701; Rameau (1683—1764) baute zum ersten male, 1721, eine Theorie der Harmonie darauf. — So darf denn nicht angenommen werden, wir hätten unsere Harmonie der

---

Saite ruht auf einem beliebig hin und her zu schiebenden Stege, der dieselbe somit (gleich dem drückenden Finger des Geigers) für alle möglichen Intervalle stimmt, deren Maasse und Tonstufen akustisch festgestellt werden sollen.

physischen Natur entnommen: sie ist, gleich den Begriffen und der Sprache, ein Erzeugniss des Menschengeistes.

In der Oktave einer schwingenden Hälfte sieht ein Ton (*c*) im andern (*c*) sich selbst: die Oktave ist daher der Begriff des schlechtweg Einheitlichen im Gleichen. In der Quinte (einem schwingenden Drittel) tritt die Ungleichheit als Gegensatz, danach in der Terz (dem schwingenden Fünftel) die neue reichere Einheit im Zusammenklange der Dreiklangsintervalle auf. In der Oktave war nur die Einheit des einen Tons; im Zusammenklange mit Quinte und Terz besteht die erste »Harmonie«.

In der Folge von schlichter Einheit, Zweiheit, neuer Einheit ist überhaupt der Begriff allen Werdens und Fortentwickelns enthalten, wie sich dies nicht nur in der Harmonie zeigt, sondern fernerhin auch in der Metrik zeigen wird.

Für die unbestimmbar grosse Reihe von Tönen, von den mittleren der Menschenstimme, bis zu den denk- und brauchbar allerhöchsten und allertiefsten würde man weder mit der Notenschrift noch mit der Stufenmasse eines Instruments ausreichen; man hat darum ein Tonmass für jene mittleren als Norm feststellen müssen, als es (vor der Entwickelung aller sonstigen Instrumente) galt, eine vielstimmige Orgel mit ihrer nur beschränkten Klaviatur und ihrer Menge verschiedener Pfeifen herzustellen. Eine Pfeife von acht Fuss nebst ihrer Tonreihe entsprach der Menschenstimme und den Noten, welche für deren Tonstufen galten; man hatte so den Achtfusston. Wenn diese nämlichen Noten auf derselben Klaviatur mit doppelt so langen, also sechzehnfüssigen Pfeifen angegeben wurden, klangen sie eine Oktave tiefer; mit nur vierfüssigen Pfeifen auf gleicher Klaviatur eine Oktave höher, als die Noten besagten u. s. f., daher das Wort »Fusston«.

Dynamik.

Die Notenschrift deutet die Töne und deren Zeitgeltung an; die Gradirung der Tonstärke, die Dynamik wird theils durch Worte, meist in ital. Sprache und häufig in abgekürzter Form, theils durch Zeichen angegeben.

Der mittlere Stärkegrad, welcher weder stark noch schwach ist, wird abgekürzt mit *mf* bezeichnet, d. h. *mezzoforte*: *mezzo* heisst halb, *forte* stark, also halbstark.

Der nächst höhere Kraftgrad ist *forte*, abgekürzt *f*, entschieden stark. *Più forte*, *più f*, d. h. mehr stark, steht zwischen

forte und *fortissimo,* abgekürzt *ff*, sehr stark, wovon nach *più ff*, mehr stark, die äusserste Steigerung ein dreifaches *fff*, eine Art Doppelfortissimo bezeichnet.

Von dem Mittelgrade des *mf*, *mezzoforte*, in der dynamischen Schwächung folgt *mezzopiano*, abgekürzt *mp*; *piano* heisst leise, *mp* also halb leise, oder etwas leiser als *mf*.

Der nächstschwächere Grad ist *piano*, *p*, d. h. entschieden leise, leiser als *mp* *Più piano (più p)* mehr leise ist der Übergangsgrad vom *piano* zum *pianissimo,* abgekürzt *pp*, sehr leise, wonach dann ein *ppp*, als Doppelpianissimo, den äusserst leisesten Grad andeutet.

Das Hervorheben einzelner Töne wird durch *marcato*, meist aber durch die Zeichen > < Λ V angedeutet; sie bedeuten eine mässige Accentuirung. Eine stärkere Betonung bedeuten Worte wie *Sforzando*, *sf*, *sfz*, und *forzato*, *fz*, *Rinforzando*, *rfz*.

Das Anschwellen der Tonstärke vom Leisen nach und nach zum Starken wird mit dem Worte *crescendo* (sprich crestschendo), abgekürzt *cresc.*, wie auch mit dem Zeichen —=== angedeutet.

Im Gegensatz dazu bezeichnet man das Abnehmen vom Starken nach und nach zum Leisen mit *decrescendo (decresc.) diminuendo (dim.)*, wie auch mit dem Zeichen ===—.

Worte wie *morendo*, *smorzando* deuten ein Ersterben, Erlöschen der Tonstärke an.

Da auch die Vortragskunst nach Temperament und Empfindung wesentlich auf der Dynamik, verbunden mit der Behandlung des Zeitelements in der metrischen Form, beruht, so seien hierher auch die dahin gehörenden Ausdrücke gestellt.

Brillante, glänzend.
Con brio, frisch, lebhaft, aufgeregt.
Cantábile, gesangvoll, warm.
Con espressione, mit Ausdruck; *espressivo*, ausdrucksvoll.
Con delicatezza, mit Geschmack.
Dolce, (doltsche) lieblich, süss, zart.
Dolente, schmerzvoll.
Energico, mit nachdrücklicher Kraft.
Feroce, (ferotsche) wild.
Funebre, trauervoll.
Fuocoso, feurig; *con fuoco*, mit Feuer.
Furioso, wuthvoll.
Giocoso, heiter.

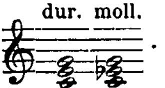
Grazioso, anmuthig.
Lusingando, lieblich, säuselnd.
Scherzando, (skerzando) scherzhaft.

Harmonielehre.

Dur- und Moll-Dreiklang.

Der erste Ton einer Tonleiter, die Prime, deren Terz und Quinte bilden deren Dreiklang. Hier folgen die Dreiklänge der früher angegebenen Tonleitern (deren Grund- und Quinttöne mit grossen, deren Terztöne mit kleinen Buchstaben bezeichnet sind): **C** *e* *G*, | **G** *h* *D*, | **D** *fis* *A*, | **A** *cis* *E*, | **E** *gis* *H*, | {**H** *dis* *Fis*, / **Ces** es *Ges*,} | {**Fis** *ais* *Cis*, / **Ges** *b* *Des*,} | {**Cis** *eis* *Gis*, / **Des** *f* *As*,} | **As** *c* *Es*, | **Es** *g* *B*, | **B** *d* *F*, | **F** *a* *C*, | **C** — —.

Wird bei jedem dieser Dreiklänge die Terz um einen halben Ton erniedrigt, so entsteht aus der grossen die kleine Terz. Mit der grossen ist der Dreiklang dur, mit der kleinen moll:



Der Dreiklang befindet sich in der 1. Lage, wenn er die Prime *C*, welche der Dreiklangs-Grundton ist, als untersten Ton hat; in der 2. Lage, wenn die frühere Terz, {*es*, *e*,} unten liegt; in der 3. Lage, wenn die frühere Quinte, *G*, unterster Ton ist: . Der Ton *C* bleibt hier überall Grundton, auch wenn er nicht unterster Basston ist; er giebt dem Accorde den Namen. Man kann beliebig die Oktaven dazu, also einen vollen viertönigen Griff geben, worin man den doppelt vorhandenen Tonnamen eine »Verdoppelung« nennt, z. B. . Die untersten Töne kann man auch überall um eine Oktave tiefer stellen. Diese Accorde sind (auch in Moll) von jeder Tonleiter auszuführen.

Die einzelnen Accordtöne können auch weiter von einander ab liegen, so dass zwischen je zweien noch ein Ton des nämlichen

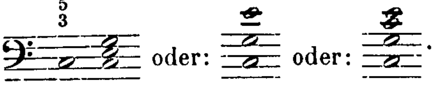
Accordes Raum haben würde, wodurch statt der früheren engen die weite oder zerstreute Lage entsteht.



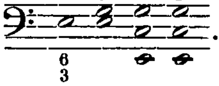
Immer bleiben hier dieselben Töne *C e G* (*es*), und folglich ist es immer dieselbe Harmonie, nur in anderer accordischer Form.

Generalbass.

Man kann die über den Basston gehörenden Intervalle nach deren Ziffern ausdrücken; es entsteht so ein bezifferter Bass, den man Generalbass nennt.*) Die Ziffern sind die bekannten der Intervalle. Ob die Ziffern unter oder über den einzelnen Basston gestellt werden, ist gleich: die damit angedeuteten Töne sind aber stets über denselben zu geben. Man schreibt die höheren Ziffern über die niedern. Z. B. ein Basston *C* mit der Ziffer 3 bedeutet, es soll über und mit diesem *C* zusammen die tonartgemässe Terz angegeben werden, also *e*, und zwar ein beliebiges höheres *e*, wobei Verdoppelungen freigestellt sind. Steht zum *C* eine 5, so betrifft das in gleicher Weise die Quinte *G*:



Man kann hier statt Dreiklang auch, den Intervallen gemäss, Terz-Quintaccord sagen. Will man die zweite Lage des Dreiklangs von *C*, also *e G C*, in Generalbassbezifferung andeuten, so steht über dem unteren *e* das *G* als Terz, *C* als Sexte:



---

*) In früheren Zeiten, bis weit über Bach hinaus, war das Generalbassspiel eine hoch ausgebildete Kunst; diese entstand dadurch, dass die Komponisten Manches, das nur von harmonisch begleitender Natur war, nicht in Noten, sondern nur skizzierend, in Ziffern über einen Bass schrieben, von dessen Tönen aus dieselben gezählt wurden, und dann nach freiem Belieben darüber (ob nahe oder höher hinauf, in enger oder weiter Lage) gespielt wurden. So gab es ganze ausgedehnte Partien für die ausfüllende Orgel oder das begleitende Klavier, welche bloss aus einer »Generalbassstimme« zu Melodien bestanden, nach deren Bezifferung der Spieler die Harmonien aus eigenem Sinne auszuführen hatte. Da aber die Intention des Komponisten häufig auf ein kunstvolleres Stimmengefüge gerichtet war, das eigentlich nur er selbst wirklich genau zu kennen vermochte, war dabei nicht nur bedeutende Geschicklichkeit, sondern auch höhere Kompositionsbildung und zuweilen selbst divinatorische Deutungsgabe erforderlich.

Dies ist also ein Terzsextaccord. Bei der Bezifferung der dritten Lage des *C* Durdreiklangs, mit der früheren Quinte *G* im Bass, ist über dieses *G* das obere *C* als Quarte, *e* als Sexte zu stellen und mit 4 und 6 zu bezeichnen:

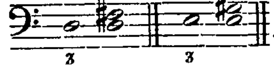


; es entsteht so ein Quartsextaccord.

Versetzungszeichen, welche vor den Noten stehen würden, werden vor die betreffenden Ziffern gesetzt;

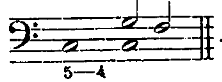


Ein blosses Versetzungszeichen ohne Ziffer betrifft immer die Terz (♯, ♭). Eine durchstrichene Ziffer deutet eine Erhöhung des Intervalles an:



. Ein Dreiklang bedarf aber auch gar keine Bezifferung, oder auch nur eine 3 oder 5, das Übrige versteht sich von selbst.

Ein Verbindungsstrich zwischen zwei Ziffern deutet eine Folge derselben an:



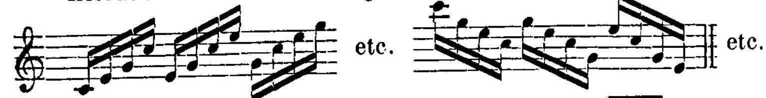
Dreiklangs-Formen in der Technik.

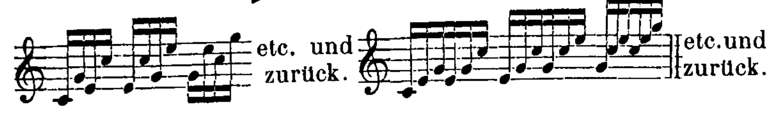
Die Dreiklänge kommen nicht nur als zusammenklingende Accorde, sondern auch in einzelne Töne zerlegt vor, z. B.





Hieraus sind allerlei Passagen zu gewinnen:







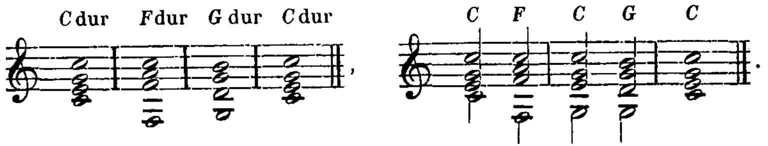
Auch sind die einzelnen Accordtöne mit Nebenstufen abzuwechseln:

Besonders die harmonischen Begleitungen bringen darin die verschiedensten Formen.

Die Dur-Tonart und -Tonleiter.

Die sieben Töne der Tonleiter beruhen auf drei zusammenhängenden Dreiklängen. Ein Grundton, *C*, schafft sich seinen Dur-Dreiklang: *C e G*; von seiner Quinte *G* aus erwächst ein neuer Dur-Dreiklang: *G h D;* jener Grundton *C* hängt als Quinte mit dem darunter auf *F* liegenden Dur-Dreiklange *F a C* zusammen. So bildet sich ein Dreiklang aus Dreiklängen:

$\underbrace{F\ a\ C}_{F\ dur}$ — $\overbrace{C\ e\ G}^{C\ dur}$ — $\underbrace{G\ h\ D}_{G\ dur}$. Diese drei Dreiklänge bilden den harmonischen Verein, welchen man Tonart nennt; dieselbe giebt sich in den wohlbekannten Accordfolgen zu erkennen:



Der *C*dur-Accord giebt hier der Tonart den Namen, er ist der Haupt-Tonartaccord; man nennt ihn als Mittelpunkt der Tonart

Tonica; die beiden andern Accorde heissen Dominanten, speciell Ober- und Unterdominante. Sagt man einfach Dominante, pflegt die Oberdominante gemeint zu sein.

Aus der stufenweisen Aneinanderreihung der Töne dieser drei Dur-Dreiklänge entsteht die Dur-Tonleiter: $\overset{1}{C}\ \overset{2}{D}\ \overset{3}{e}\ \overset{4}{F}\ \overset{5}{G}\ \overset{6}{a}\ \overset{7}{h}\ \overset{8}{C}$. Die siebente, in die Oktave leitende Stufe, *h*, nennt man den Leitton, die Tonica-Terz, *e*, Mediante.

Die Durtonleitern in Noten.

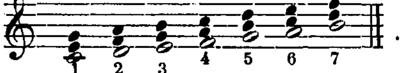


Ausser auf den drei Hauptgrundtönen der Tonart liegt auch auf jedem andern ihrer Töne wieder ein Dreiklang; auf der Tonica-Terz *e*: $C\left\{\begin{matrix}\boldsymbol{e\ G\ h} \\ e\ G\end{matrix}\right.$; auf der Oberdominant-Terz *h*: $G\left\{\begin{matrix}\boldsymbol{h\ D\ F} \\ h\ D\end{matrix}\right.$; auf der Unterdominant-Terz *a*: $F\left\{\begin{matrix}\boldsymbol{a\ C\ e} \\ a\ C\end{matrix}\right.$; auf der Oberdominant-Quinte *D*: $h\left\{\begin{matrix}\boldsymbol{D\ F\ a} \\ D\ F\end{matrix}\right.$. In Noten:



Dieses sind die Nebendreiklänge der Dur-Tonart.

Sämmtliche Accorde der Dur-Tonart liegen so auf den Tonleiterstufen:



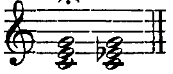
Die Stufen 1, 4, 5 sind **Dur**dreiklänge (mit **grosser** Terz), und zwar eben jene drei Hauptdreiklänge, Tonica, Ober- und Unterdominante; die Stufen 2, 3, 6 sind **Moll**dreiklänge (mit **kleiner** Terz); der Dreiklang auf Stufe 7 aber hat den Namen **verminderter Dreiklang**, weil derselbe keine gewöhnliche reine Quinte hat (wie sie von *H* aus *Fis* sein würde), sondern eine **kleine** oder **verminderte** Quinte, *F*. — Jeder der Dreiklänge ist in den bekannten drei engen und weiten **Lagen** zu denken.

Dur und Moll.

Das Verhältniss von dur und moll beruht auf einem gegensätzlichen Zusammenhange. Der **Dur**dreiklang ist das Ursprüngliche, Erste, der **Moll**dreiklang das daraus Gefolgerte, Zweite. Im **Durdreiklange** tritt zur Prime und Quinte die **grosse**, im **Molldreiklange** die kleine **Terz**. Beides ist das Nämliche, wenn man es von einem und demselben Tone nach auf- und abwärts betrachtet; z. B. von *C* aus ist **aufwärts** *e*, **abwärts** *as* grosse Terz, **aufwärts** *G*, **abwärts** *F* die Quinte. So steht einerseits das **aufstrebende Dur** in ***C** e G* (→), andererseits das **abfallende Moll** in *F as **C*** (←) gegeneinander, anschaulich in dieser Form:



Hier zeigt sich der Grundton *C* in der Mitte, nach der Höhe und nach der Tiefe hin wirksam. Es ist natürlich, dass sich mit dem Aufstreben des Dur zur Höhe und den Abfallen des Moll zur Tiefe die Begriffe von Kraft und Last, Freiheit und Druck, Freude und Trauer verbinden. Damit stimmt der gegensätzliche Klangcharakter von Dur und Moll, auch auf gleichem Grundtone:



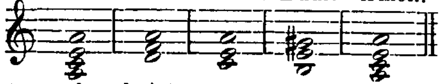
Die Moll-Tonart und Tonleiter.

In der *A*moll-Tonart ist *A c E* Moll-Tonica; deren Quinte *E* Grundton des Oberdominant-**Dur**-Dreiklanges *E gis H*: *A c **E** gis H.* (|moll| dur|)

Der Grundton der Moll-Tonica, *A*, ist Quinte eines **unter** ihm liegenden Molldreiklanges: *D f **A** c E.* (|moll| … |moll|) So stellt sich die Tonica

in der Mitte ihrer beiden Dominanten als dieses Molltonartbild dar:

D f A c E gis H. (Tonica. — Unterdom. — Oberdom.) — Die drei Hauptaccorde der **Dur**tonart bestehen aus lauter **Dur**dreiklängen; die drei Dreiklänge der **Moll**tonart theilen sich dagegen in Moll- und Dur-Harmonie: die Durtonart ist also in sich Eins, die Molltonart innerlich entzweit. Dies ist ein Grund dazu, dass man das Schmerzliche, Zerrissene musikalisch vorwiegend in Moll ausdrücken hört. Die Folge der Moll-Tonartaccorde hat einen dem entsprechenden Charakter:



, während hier *fis* und *cis* (statt *f* und *c*) heiter, hell klingen würde.

Die **stufenweise** Folge der Molltonart-Accordtöne: *D f A c E gis H* ergiebt die Moll-Tonleitertöne: *A H c D E f gis A.* (1 2 3 4 5 6 7 8) Der wesentliche Unterschied gegen die Durtonleiter besteht hier nicht allein in der kleinen Terz *A — c*, sondern auch besonders in der Stufenfolge *f—gis*: eine **übermässige** Sekunde. **Singt** man die Moll-Tonleiter, wird man von *f* zu *gis* und zurück, das Unsangliche des Intervalls empfinden, was auf den Zwiespalt und die innere Unverbundenheit der **Moll**-Unterdominante mit der **Dur**-Oberdominante hinweiset.

Jene Schwierigkeit, welche die übermässige Sekunde der Stufen ⁶*f* und ⁷*gis* in der Molltonleiter bietet, hat den musikalischen Natursinn dazu geführt, das ungewöhnliche Intervall zu einem sangbaren umzuwandeln: im Singen von der fünften Stufe zur siebenten (von *E* nach *gis*) zu gelangen, **erhöht** sich die zwischenliegende sechste (*f*) so, dass man die *A*moll-Tonleiterstufen **aufwärts** *A H c D E ♯f gis A* (1 2 3 4 5 6 7 8) singt. — Die Erhöhung der sechsten Stufe (*f*) würde beim **Abwärtsgehen** keinen Zweck haben, da sie nur wegen des Überganges von der fünften zur sechsten entstand; darum bleibt **abwärts** die 6. Stufe das eingeborene *f*, und es **erniedrigt** sich im Singen nun die **siebente**, indem *gis* zu *g* wird, um auf leicht sangbare Art von *A* nach *f* hinab zu führen. Hieraus ist dann die allgemeine Regel entstanden: »in der Molltonleiter wird die Sexte und Septime aufwärts erhöhet, abwärts erniedrigt.« Da nun durch die Erniedrigung der siebenten Stufe abwärts beide Stufen, die 7. und die 6. tief sind, fasst man dies in gewöhnlicher Praxis so auf, als seien sie so der Tonart eigen, und z. B. *A*moll habe, wie *C*dur, kein Versetzungszeichen, weil die darin vorkommenden wieder verschwinden und so nicht

wesentlich, sondern nur zufällig zu sein scheinen, obgleich doch die 7. hohe Stufe (in *A*moll *gis*) der Molltonart ursprünglich eingeboren ist. (Hierin stimmt aber die gewöhnliche Praxis im Vorzeichnen und die landläufige Theorie mit dem wirklichen Sachverhalt nicht überein.)

Die Molltonleitern müssen also in zweierlei Art kennen gelernt werden: harmonisch: auf und abwärts mit der kleinen sechsten und grossen siebenten Stufe, wie auch melodisch: aufwärts mit der grossen, abwärts mit der kleinen sechsten und siebenten Stufe.

Die Molltonleitern in Noten.

Harmonisch: mit kleiner Sexte und grosser Septime, auf- und abwärts gleiche Töne.

A moll. *E* moll. *H* moll.

Fis moll. *Cis* moll.

Gis moll. *As* moll.

Dis moll. *Es* moll.

B moll. *F* moll.

C moll. *G* moll. *D* moll.

Melodisch: aufwärts mit grosser, abwärts mit kleiner Sexte und Septime.

A moll.

E moll.

H moll.

Fis moll.

Cis moll.

Gis moll.

As moll.

Dis moll.

Es moll.

B moll.

F moll.

C moll.

G moll.

D moll.

Man darf sich das Erhöhen und Erniedrigen der 6. und 7. Stufe nicht so äusserlich denken, als ob dies willkürlich nur durch hinzuge-

schriebene Versetzungszeichen oder durch Musiker theoretisch geschehe. Es ist die eigene Natur der Tonleiter im naiv singenden, wie im musikalisch schaffenden Menschen, welche ihn nöthigt, den andern Ton zu setzen, den sie in der Melodie braucht. Es ist aber z. B. in der *A*moll-Tonleiter ein *Fis* der Wirklichkeit nach kein »erhöhtes« *F*, ebenso wenig, wie das abwärts genommene *G* ein »erniedrigtes« *Gis* ist: beide Töne sind den nächst anliegenden Dominant-Tonarten, worin sie heimisch sind, entnommen, *Fis* stammt aus *E*moll, *G* aus *D*moll.

Ausser auf den drei Hauptgrundtönen der Molltonart liegt auch auf jedem andern ihrer Töne ein tonartgemässer Dreiklang aus Terz und Quinte. Auf der Tonicaterz *c*: *A* {**c E gis**; *c E* auf der Oberdominantterz *gis*: *E* {**gis H D**; *gis H* auf der Unterdominantterz *f*: *D* {**f A c**, *f A* auf der Oberdominantquinte *H*: *E gis* {**H D F**. *H* In Noten:



Dies sind die Nebendreiklänge der Molltonart.

Sämmtliche Dreiklänge der Molltonart liegen so auf den Tonleiterstufen:



Auf Stufe 1 und 4 stehen Molldreiklänge; auf Stufe 5 und 6 Durdreiklänge; Stufe 2 und 7 haben »verminderte« Dreiklänge; auf Stufe 3 aber, also auf *C*, ist ein Dreiklang mit der grossen Terz *e* und einer erhöheten Quinte, *gis*, übermässige Quinte genannt. Dieser »übermässige Dreiklang« enthält die beiden stärksten Kontraste der Molltonart, nämlich die kleine Terz *c* von der Tonica *A*, und die grosse Terz *gis* von der Oberdominante *E*; daher die Spannung im Klange des übermässigen Dreiklanges, welche besonders den Leitton *gis* zur auflösenden Fortschreitung nach *A* hinauf drängt:



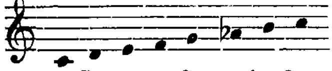
Alle diese Accorde sind gleichfalls in den bekannten drei engen und weiten Lagen zu denken.

Moll-Durtonart.

Die Dur-Tonart kann auch eine Moll-Unterdominante, *C*dur die Unterdominante *F as C*, haben, während die Dur-Oberdominante bleibt: *F as C e G h D*. Es entstehen daraus Accordfolgen wie diese:



Danach ist die Molldurtonleiter diese:

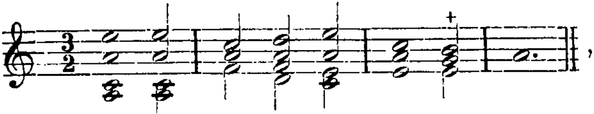


Das Charakteristische darin ist die grosse Durterz *C—e* in Gemeinschaft mit der kleinen Unterdominantterz *F—as*; während in der Durtonart *C—e* und *F—a*, in der Molltonart *C—es* und *F—as* bestehen.

Kirchentonarten.

Die Dur- und Molltonleiter entstammt den alten Kirchentonleitern oder »Kirchentönen« der ersten Jahrhunderte unserer Zeitrechnung; die letzteren entstanden aus den griechischen Tonarten, deren drei hauptsächlichsten die dorische: *D E F G A H C*: die phrygische: *EFGAHCD*, und die lydische: *FGAHCDE*, waren; zu diesen kamen später noch drei: die mixolydische: *G A H C D E F*, die jonische: *C D E F G A H*, die äolische: *A H C D E F G*. Sie hiessen die authentischen, denen die plagalen entnommen wurden, welche von der Unterquarte der authentischen aus- und in deren Tönen weiter gingen: die hypodorische, hypophrygische, hypolydische, hypomixolydische, hypojonische, hypoäolische. Jene authentischen Tonreihen stellte Ambrosius (333—397) für den Kirchengesang fest, der damals noch einstimmig, ohne Harmonie war; die plagalischen führte Gregor der Grosse (591—604) ein. Die Kirchentonarten waren wohl ein Jahrtausend lang in Gebrauch; mit der Entstehung und Ausbildung der Harmonie, deren Theorie einen Hauptaccord nebst dessen Dominanten, als in der Musik bestimmend, aufstellte und damit unsere »Tonarten« zur Erkenntniss gelangen liess, trat eine Zeit des Streites über die Gültigkeit des alten und des neuen Systems ein, welcher sich bis in die Epoche Seb. Bach's hineinzog. Die Versöhnung liegt in der Thatsache, dass jene alten Kirchenskalen in unsern Dur- und Mollskalen enthalten sind und beliebig zur Anwendung gelangen können. Doch ist dabei zu erwägen, dass die alten Tonleitern auch nur den alten Meistern so natürlich waren, wie uns die neuen Dur- und Molltonarten, und dass wir uns in jene mehr hinein reflektieren als sie aus freiem Gefühl be-

nützen. Geschieht aber dies, pflegt dennoch unsere Harmonie dabei derart mitzuspielen, dass die Tonalität der alten Skala selten oder nie in ihrer Reinheit zur Wirkung gelangen kann; dies ist sogar auch in alten Chorälen nachzuweisen, deren Melodien nur einstimmig und auch ohne festes Metrum gedacht wurden, wie z. B. der Choral: »Vater unser im Himmelreich.« Der für uns empfindlichste Punkt ist der häufige Mangel eines Leittons in den Schlüssen der alten Skalen mit ihren Harmonien ohne Versetzungszeichen. In dem erwähnten Choral:



in welchem ursprünglich überhaupt keine Harmonie gedacht war, konnte man damals bei dem vorletzten einzelnen Melodietone *H* nicht, wie wir jetzt, ein *Gis* vermissen; dieses *Gis* aber ist uns neueren Menschen, die eine Tonleiter nicht nur melodisch, sondern auch harmonisch hören, nöthig. Wir fügen es darum der, erst von uns hinzugethanen, Harmonie ein, vernichten jedoch damit die alte äolische oder hypodorische Tonleiter, die, von *A* ausgehend, kein *gis* enthält. Ist es nun misslich für uns, ganze Stücke*) in den alten Tonweisen zu schaffen, so ist doch mit gewissen Accordfolgen nach Art derjenigen, welche in alten Kirchenstücken vorkommen, eigenthümlich zu wirken, z. B.:

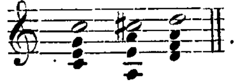


Es ist indessen kein Grund vorhanden, diese Harmoniefolgen als nicht in unserer Dur- und Molltonart liegend erkennen zu wollen.

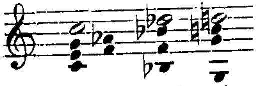
Chromatische Tonleiter.

Eine Stufenfolge aus lauter halben Tönen, z. B. *c*, *cis*, *d*, *dis*, *e*, *f*, *fis*, *g*, *gis*, *a*, *b*, *h* etc. kann harmonisch nur in der Weise begründet werden, dass man ein beständiges Ineinanderwirken verschiedener Tonarten denkt. Folgt z. B. innerhalb der

*) Beethoven hat in seinem Streichquartett Op. 132 einen Satz »*in modo lydico*« überschrieben, in *F*, doch ohne Vorzeichnung des ♭. Bei genauer Untersuchung wird man finden, dass *H* nirgends in der *F*-Tonart, sondern innerhalb *C*dur erscheint, die Tonart also nicht lydisch ist.

*C*dur-Tonart auf *C* ein *cis* und *D*, so kann dieses *cis* nur das im System der Tonarten zunächst vorhandene *cis* sein, also der Leitton zu *D*moll, wo dann also *cis* die Terz des *A*dur-Dreiklanges, der Oberdominante von *D*moll, sein würde: .

Folgt hingegen auf *C* ein *des*, so findet sich das nächstbezügliche *des* in der *F*moll-Tonart, deren Unterdominante *B des F* ist; ein auf den Ton *des* folgendes *D* würde dann zunächst als die Quinte in *G h D*, der Oberdominante in *C*moll zu nehmen sein:

.

Hiernach bestimmen und regeln sich auch die Namen in solcher Art von Tonfolge; dieselben können zuweilen verschieden sein, wie denn z. B. in halben Tönen von *C*dur ausgehend der neunte halbe Ton, wenn ein *A* folgt, *gis* (Terz von *E*dur innerhalb *A*moll) wie auch *as* (Terz des *F*moll-Dreiklanges) heissen kann, je nachdem die weitere Folge ist. Die elfte halbe Stufe von *C* aus wäre demnach am ehesten *B* (in *B d F*) und erst in weiterer Bezugnahme *ais* (in *Fis ais Cis* innerhalb *H*moll) zu nennen. Im Allgemeinen ist hier also jede **erhöhete** Stufe als eine Art von Leitton aufzufassen. Folgt z. B. auf *des* die nächst höhere Stufe *D*, so kann diese als Quinte *D* in *G h D*, oder auch als Terz *d* in *B d F* sich charakterisiren: immer leitet und drängt die Stufe, nach aufwärts gehend, zu *es* hin, dort in *G h D* zu *G C es*, hier in *B d F* zu *B Es g* hin. — Ist eine Stufe **erniedrigt** worden, so ist sie z. B. als Mollterz, oder auch als Septime, oder als vermindertes Intervall nach **abwärts** leitend charakterisirt: z. B. ein auf *e* folgendes *es* als in *C es G*, oder in *F a C Es* heimisch zu betrachten. Hier folge eine chromatische Tonleiter mit harmonisch begründeter Benamung, die, wie angedeutet, auch noch anders möglich wäre:





Dass diese Tonfolge aus allerlei verschiedenen Tonarten besteht, giebt ihr die Bezeichnung »**chromatisch**« (»gefärbt«); die chromatische Tonleiter ist demnach an sich keine »Tonart«. Dagegen wird die Tonleiter einer **Tonart** mit »**diatonisch**« bezeichnet (durch die Töne gehend), was nur im Unterschiede zu der chro-

matischen Tonfolge wörtlich, also nur äusserlich zu deuten ist, z. B. so, als ob die Tonart-Tonleiter durch die vielen Töne des Systems hindurch, um die chromatischen Töne hinweg ginge — eine Anschauung und Beziehung, die aus der jetzt unzulänglichen Theorie älterer Epochen herstammt und in die unsere nicht mehr passt, während sich doch das Wort »diatonisch« eingebürgert hat.

Tonleitermässige Formen in der Technik.

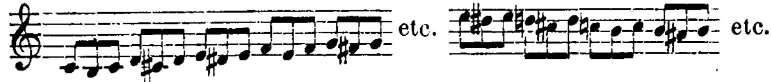
Die stufenweise Tonfolge ist in unendlich vielfältiger Form möglich, z. B.:



Mit Überschlagen einer Tonstufe;



Mit ausserhalb der Tonart herbeigeholten Nebenstufen:



Ausser solchen Figurationen entstehen aus den Tonleitern Läufe, wie z. B.:



Man **verbindet** auch mit dem Melodischen der Tonleiter das harmonische Element, indem man z. B. **auf** den Tonleiterstufen harmonische Tonfolgen baut:



Ebenso wie man auf dem Grunde accordischer Tonfolgen und zwischen denselben stufenweise Tonfolgen in Figurationen giebt:



Die Phantasie gebietet darin über ein weites Reich von Formen, welche hier nur in den untersten Grundtypen anzudeuten waren, sonst aber unerschöpflich sind.

Dur- und Moll-Verwandtschaft.

Im Durdreiklange ist der Grundton mit der grossen Terz das Haupt-Intervall, das den Accord als »Dur« charakterisirt. Die Terz *e* von *C* ist aber zugleich auch der Punkt, von welchem aus der *C e G.*
A moll-Dreiklang, nach der Tiefe zu, bestimmt wird: *A c E.*

Solche zwei Accorde, welche, wie *C* dur und *A* moll, gegenseitig dieses wichtige Intervall des Grundtons und der Terz in sich schliessen, stehen darum in **nächstem Verwandtschaftsverhältnisse** zu einander.

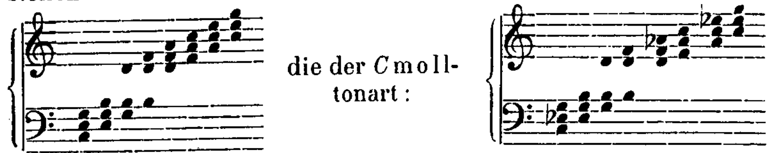
Wie jeder Durdreiklang einen nächstverwandten **Molldreiklang**, so hat auch jede Durtonart eine verwandte **Molltonart** auf der **kleinen untern** Terz; oder, was dasselbe ist: auf der sechsten Stufe jeder Durtonleiter liegt deren verwandte Molltonart, sowie auf der dritten Molltonleiterstufe deren verwandte Durtonart liegt. Man knüpft daran die äusserliche Regel: dass die Durtonart und ihre verwandte Molltonart **gleiche Vorzeichnung** mit einander gemein haben.

Es giebt folgende Dur- und Moll-Verwandtschaften:

C dur	*G* dur	*D* dur	*A* dur	*E* dur	*H* = *Ces* dur
A moll,	*E* moll,	*H* moll,	*Fis* moll,	*Cis* moll,	*Gis* = *As* moll,
Fis = *Ges* dur	*Cis* = *Des* dur	*As* dur	*Es* dur	*B* dur	*F* dur
Dis = *Es* moll,	*Ais* = *B* moll,	*F* moll,	*C* moll,	*G* moll,	*D* moll.

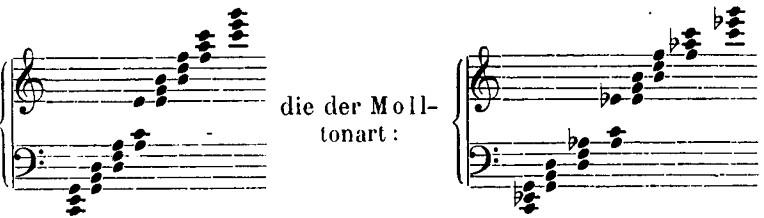
Weitere Dreiklangs-Verwandtschaft.

Die sämmtlichen terzverwandten Dreiklänge der *C* **dur** tonart stellen sich so dar:



die der *C* **moll**-tonart:

Ausser der Terzverwandtschaft besteht auch eine Quintverwandtschaft unter solchen Dreiklängen einer Tonart, welche nur einen Ton miteinander gemein haben, so, dass die Quinte des untern der Grundton des obern und umgekehrt der Grundton des obern die Quinte des untern ist: *C e G*. *G h D*. Die quintverwandten Dreiklänge der Durtonart sind diese:



Wo zwei Dreiklänge keinen Ton miteinander gemein haben, sind sie demnach nicht direkt verwandt; ihre gegenseitige Beziehung wird aber durch andere Dreiklänge vermittelt, welche ihrerseits mit den beiden nicht-verwandten gleiche Töne gemein haben; z. B. in der Tonart *C*dur sind die beiden Dominanten *G h D* und *F a C* nicht direkt verwandt, weil sie keinen gemeinsamen Ton haben; aber die dazwischen liegende Tonica *C e G* ist mit jeder der Dominanten quintverwandt. Liegen zwei Dreiklänge einander noch weiter entfernt, so haben sie durch mehrere zwischenliegende unter einander verwandte Dreiklänge ihre Beziehung, z. B. *C e G* und *H dis Fis*; obschon auf den Instrumenten nahe, sind doch harmonisch weit von einander entlegen und stehen durch vier zwischenliegende Dreiklänge mit einander in Beziehung:

***C E G** H D Fis A Cis E Gis **H Dis Fis**.*

Diese Dreiklangsbeziehungen gelten auch für die Tonartverwandtschaften.

Die Accordfolge

wird durch ihre nahe und ferne Verwandtschaft oder Nichtverwandtschaft in ihrem Zusammenhange vermittelt. Folgt auf *C*dur ein *A* oder *E*moll-Accord (C A ‖ C E), so ist die Verbindung eine nächste und der Unterschied am wenigsten fühlbar, denn es bleiben von einem zum andern Accorde zwei Töne. Folgt auf *C*dur ein *G*dur-Accord, so ist nur *G* beiden Accorden gemeinsam, und es macht sich entschiedener die Empfindung einer andern

Harmonie bemerkbar. Folgt auf *C*dur ein nichtverwandter Accord, so wirkt er mehr oder minder fremd, je nachdem er mehr oder weniger ferne abliegt.

Schlüsse.

Ein Schluss macht sich harmonisch als halber (gleichsam Semikolon) oder als vollkommener, ganzer (gleich Punkt) bemerkbar: als Schluss einer Episode, auf welche Weiteres folgt, oder als End-Schluss. Der letztere muss immer ein vollkommener Schluss in der Tonica sein; derselbe vollzieht sich durch die Oberdominante, die in die Tonica führt, z. B. in *C*dur oder moll, so: (Oberdom. Tonica.). Es können zwar nach dem End-Schlusse noch allerlei Harmonieen bis zum Ende nachfolgen, doch gilt das nur als ein Ausklingen nach dem bereits vollzogenen Schluss.

Ein Schluss mit der Unterdominante in die Tonica ist ein sogenannter Plagalschluss:



Ein Schluss auf der Oberdominante, also z. B. auf *G* in *C*dur oder moll, ist ein Halbschluss:



Erscheint anstatt eines erwarteten Schlussaccordes ein fremder, der also die Erwartung trügt, so ergiebt sich ein sogenannter Trugschluss, der gewöhnlich in einem Sekundschritte des Basses besteht, z. B. von *G* nach *A*, *Fis*, oder *As*:



Hier wurde jedesmal der Schlussaccord *C*dur erwartet, doch ohne einzutreffen. Dies sind die hauptsächlichsten Schlussformen.

Dissonanz.

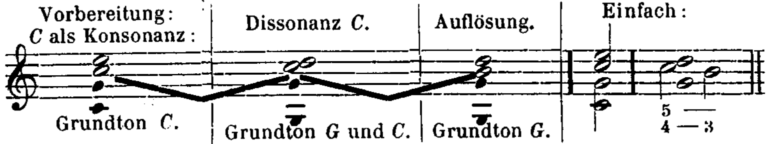
Im Zusammenklange accordirender Töne beruht die Harmonie; in der Folge der einzelnen Stufen die Melodie. Wenn zwei Nebenstufen, wie *F* und *G*, zugleich erklingen, so trifft darin zusammen, was nacheinander folgen will und wieder auseinander strebt: dieses wirkt als Dissonanz. Der Ton, welcher Dissonanz wird, war zuvor eine accordische Konsonanz, Grundton, Terz oder Quinte. Das war die Vorbereitung der Dissonanz, die harmonische Begründung dessen, was dissonirend zusammentrifft. Die Dissonanz will sich aber ausgleichen, indem sie wieder in Konsonanz übergeht: das ist die Auflösung. — Vorbereitung, Eintritt und Auflösung sind also die drei Stadien der Dissonanz.

Vorhalt.

Die zwei Töne der Dissonanz gehören verschiedenen Accorden an, deren zwei Grundtöne gegeneinander streiten. Die Auflösung solcher Zweiheit in eine harmonische, auf nur einem Grundtone basirende Einheit, geschieht dadurch, dass entweder einer der beiden Grundtöne dem andern weicht, oder dass beide einem ihnen beiderseits verwandten neuen Grundtone weichen.

Die Dissonanz *C D* beruht innerhalb der *C*dur-Tonart auf den Harmonieen der Grundtöne *C* und *G*: 

. Wenn, wie hier, die Folge von *C e G* nach *G h D* geschieht, *C* aber anstatt in *G*dur nach *H* zu gehen, zu *D* liegen bleibt, so wird *C* zu einer Dissonanz: . Die Dissonanz *C* strebt nach *H*, womit in *G h D* nur der eine Grundton, *G*, herrscht und die Auflösung vollzogen ist:



Eine Dissonanz wie diese ist ein Vorhalt, weil darin das dissonirende Intervall (*C*) nur als vorenthaltendes (vor *h*) erscheint, das seine Auflösung über dem Grundtone desjenigen Tones vollzieht, mit welchem es dissonirte; derselbe besteht hier 

aus den Intervallen der Quarte *C* und Quinte *D* über *G*, und ist deshalb ein Quartquintaccord: $\frac{5}{4}$.

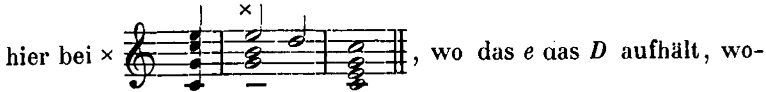
Wie jeder Accord, so kann auch der Vorhalt-Accord durch Versetzen seiner Töne in verschiedenen Lagen erscheinen, wie z. B. hier, wo überall die Folge der Töne *C* und *H*, zuletzt im Basse, zu beachten ist:



Es ist hier die Wahrnehmung zu machen, dass die Dissonanz zunächst den Schritt abwärts in die untere Nebenstufe zu thun hat.

Der Vorhalt der None, also der neunten Stufe, ist mehr von melodischer als harmonischer Natur, insofern im Nonenaccorde der Auflösungston (*C*) bereits im Basse liegt. Hier z. B. liegt unten *C* und oben der neunte Ton *D*, der sich in seine untere Nebenstufe *C* auflöset:



Rein melodischer Natur sind noch andere Vorhalte, wie z. B. hier bei × , wo das *e* das *D* aufhält, womit jedoch in der Harmonie keinerlei Zwiespalt bewirkt wird.

Der »Vorhalt« ist nur die einfache Dissonanz eines einzelnen Intervalles.

Septimen-Accord.

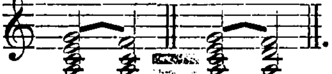
Wenn zwei nächstverwandte Dreiklänge sich zu einem verbinden, entsteht ein voller dissonirender Accord. Verbinden sich z. B. die in zwei Tönen verwandten Dreiklänge *C e G* und *a C e*, so entsteht der viertönige Accord *a C e G*. Aus Terz, Quinte und Septime bestehend führt er den Namen Septimen-Accord: $\begin{smallmatrix}7\\5\\3\end{smallmatrix}$. Das dissonirende Stufenintervall ist hier *a* — *G*.

In diesem Accorde herrschen die zwei Dreiklangs-Grundtöne, *a* und *C*; es erhält daher das mittlere Intervall, die Terz *C e* eine

zwiefache Bedeutung: C—e ist, von dem Grundtone a aus betrachtet, Terz und Quinte, zugleich aber im Cdur-Dreiklange Grundton und Terz; zudem steht noch die Septime G a: es dissonirt hier also nicht nur ein Intervall, sondern der ganze Accord.

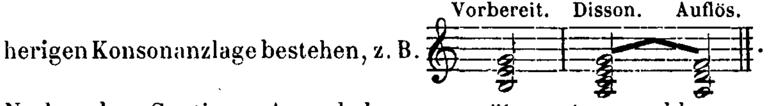


Die Auflösung geschieht auch hier, indem die Fortschreitung des dissonirenden Intervalls die harmonische Einheit herstellt:



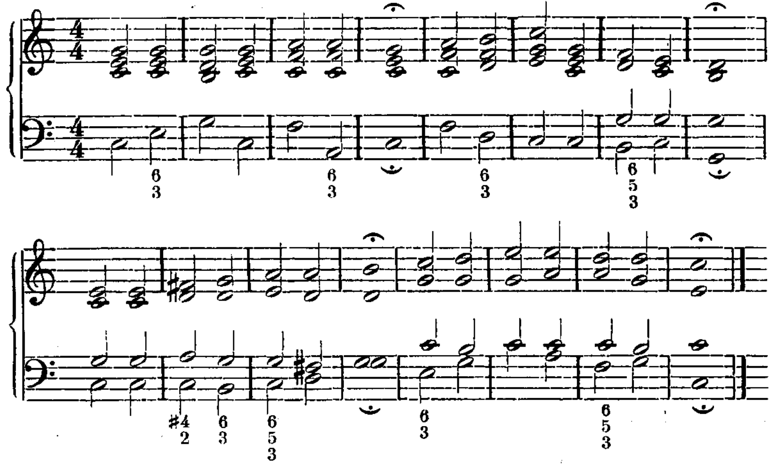
Im ersten Falle ist der zweite Accord, a C F, der Dreiklang F a C in zweiter Lage; im andern ist der zweite Accord, a D F, der Molldreiklang D F A in dritter Lage.

Die Vorbereitung der Dissonanz G würde hier in einer vorherigen Konsonanzlage bestehen, z. B.



Noch andere Septimen-Accorde kommen später unter »geschlossene« und »übergehende« Tonart vor.

Wie die schlichten zusammenklingenden Accorde musikalisch zur Geltung gelangen, zeigt ein Choral, wie z. B. hier, wo die nicht bezifferten Basstöne Dreiklangsgrundtöne sind.



Die dissonirenden Accorde in der Technik.

Wie die Dreiklänge, so werden auch die dissonirenden Accorde zerlegt; z. B. der Vorhalt in Accorden und Figuration:



Besonders sind es die Septimen-Accorde, welche ein sehr bedeutendes technisches Material liefern:



Das Tonsystem.

Natürliches. Temperirtes.

Man darf sich die in der Musik verwendeten Töne nicht etwa als eine zerstreute Masse denken, aus welcher die Komponisten ihre Musik zusammenstellen; vielmehr ist das klingende Material als eine für sich bestehende und in sich fertige Tonwelt zu betrachten, in welcher mathematisch bestimmte Ordnung herrscht.

Die Harmonie mit aller darin beruhenden Musik ist in der Geistesnatur des Menschen begründet, der für Alles, was er denkt, fühlt und erschaut, instinktiv eine Sprache zur Darstellung schafft.

Die Ordnung und Einheit des musikalischen Tonmaterials macht sich im T o n s y s t e m anschaulich. Dasselbe stellt sich als ein Organismus dar, in welchem Dreiklang aus Dreiklang wächst, deren drei verbunden immer eine T o n a r t bilden.

Das Tonsystem ist unendlich, also ohne Anfang und Abschluss, wie das Zahlensystem. Der Einfachheit der Namen und Zeichen wegen hat man sich in der Praktik gewöhnt, den Ton *C* als Ausgangspunkt zu nehmen; man muss sich aber dabei erinnern, dass die Töne an sich mit Namen, Zeichen, Griffen, Unter- und Obertasten nichts gemein haben und sich nur der Tonhöhe nach unterscheiden, sonst aber in jeder Region lediglich Tonverhältnisse sind; möge also die zugehörige Note ein ♯, ♭, ×, ♮, ♭♭ haben, und möge der Name *C* Doppelcis oder Doppelces sein: der gemeinte Ton ist trotzdem einfach ein Klang, wie ein *C*, *D*, *E*.

Nimmt man den Ton *C* als Ausgangspunkt und reihet daran quintenweise die weiteren Durdreiklänge nach der Höhe (der Oberdominantenseite) zu, so bildet sich folgende Dreiklangskette:

C e G h D fis A cis E gis H dis Fis aïs Cis eïs Gis his Dis fisfis Aïs ciscis Eïs etc.

Es würde zuletzt weiter *gisgis Hishis disdis*, noch weiterhin *fisfisfis* etc. also zuletzt eine unaussprechliche Namenmasse folgen, von Tönen, die immer neue harmonische Verhältnisse in sich begreifen. Sollte auf einem Instrumente jeder Ton eine aparte Taste oder Saite haben, es würden deren unzählbare werden, wenn man nicht ein Mittel gefunden hätte, die unendlich fortgesetzte offene Spirale des n a t ü r l i c h e n Systems in den geschlossenen Kreis der sogenannten »gleichschwebenden« T e m p e r a t u r zu bannen, womit dann eine (wenn auch noch so geringe) Modificirung der Tonhöhe verbunden ist.

Wenn man auf einem Klavier, oder einer Orgel, jeden Ton als ein vollkommen reines Intervall stimmt, so kommt jeder achtzehnte Ton jenes Tonsystems, wie z. B. von *C* bis *his*, um ein Neuntel eines halben Tones h ö h e r heraus als der erste; dieses Neuntel — das sogenannte a k u s t i s c h e K o m m a — wird nun in der Stimmung auf sämmtliche Töne vertheilt, indem jede Quinte um eine »Schwebung« tiefer gestimmt wird, als die natürliche vollkommene Reinheit es verlangt, so dass es möglich wird, je zwei solcher Namen, wie *C — his*, *fis — ges*, *cis — des*, *gis — as*, *dis — es*, *aïs — b*, *eïs — f*, auf den nämlichen Ton zu beziehen.

Schon jeder gleiche Tonname im nichttemperirten System hat gegen denjenigen in tieferer harmonischer Generation als ein etwas höherer zu gelten. Im natürlichen Tonsystem unterscheidet sich z. B. das *e* in *C e G* und das *E* in *A cis E* nicht nur der höheren oder tieferen »Oktave« nach, sondern in der natürlichen harmonischen Entwickelung. All dergleichen vermag von Instrumenten, auf denen jedes Intervall, wie bei Klavieren, Orgeln etc. vom Stimmer gestimmt wird, nicht zu Gehör zu gelangen, wohl aber im Gesange und auf solchen Instrumenten, bei denen der Spieler jede Tonstufe aus dem Gehör p r o d u c i r e n (intoniren) also denken, greifen, singen muss; die Geiger z. B. temperiren nur dann, wenn sie müssen und wollen, wo die Komposition die Nothwendigkeit mit sich bringt, oder das temperirte Klavier seinen Einfluss ausübt.

Das t e m p e r i r t e System stellt sich mit seinen doppelten Namen so dar:

***C** e G h D fis A cis E gis H dis Fis aïs Cis eis Gis his Dis* . . . . . .
. . . . *des Fes as Ces es Ges b Des f As c Es g B d F a* ***C***.

Wenn die früher gegebene Dreiklangsreihe des natürlichen Tonsystems den letzten Namen, *C* im 18. Gliede, n i c h t wiederbringt, sondern statt dessen ein *his*, so sieht man an dem zuletzt gegebenen temperirten Tonsystem, dass man, wenn die übereinander stehenden v e r s c h i e d e n e n N a m e n {*cis* / *des*} etc. als g l e i c h e T ö n e betrachtet werden, zuletzt wieder auf ein *C* zurückkommt und so den erwähnten geschlossenen harmonischen Kreis erhält, wie er nur durch die Temperatur hervorgebracht wird. Wo an beiden Seiten der Kette die Punktreihe läuft, würden bereits Doppelnamen beginnen, links unter *A* ein Doppelbee, rechts über *G* ein Doppel*fis*. Die Temperatur gestattet da aber einfachere Namen: statt *fisfis* ein *g*, statt *bb* ein *A* etc.

Der aufsteigenden Durdreiklangskette entgegen steht die in M o l l. Wenn man sich jene erstere mit lauter erniedrigten Terzen denkt: *C es G b D f A c E* etc., so hat man äusserlich den richtigen Anblick davon; will man aber die Sache nach ihrer inneren harmonischen Natur betrachten, so muss man dabei den bekannten Dur- und Moll-Gegensatz (*G* ↑ *e* ↑ ***C*** ↓ *as* ↓ *F*) zum Ausgange nehmen und die folgende Kette bei *C* anfangend, nach l i n k s h i n lesen, als von oben nach unten hinab sich bildend denken (die untere Reihe Buchstaben ist im Namen-Sinne der Temperatur):

Des fes As ces Es ges B des F as C e G h . . .

. . . *c E g H d Fis a Cis e Gis h Dis fis Ais cis Eis gis* . . . .

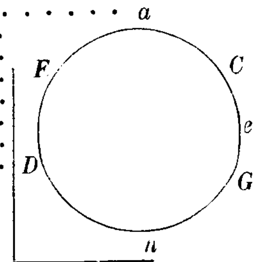
Will man sich im Tonsystem die Tonarten vorstellen, so kann man in der Durreihe bekanntlich überall drei quintweise verbundene Dur-Dreiklänge als Dur-Tonart betrachten, von denen der mittlere die Tonica, der höhere die Ober-, der tiefere die Unterdominante ist. Sobald aber die Molltonart in Betracht kommt, ist in der Durreihe eine der Molltonart gemässe Umwandlung zu denken, indem man über einer angenommenen Molltonica einen Durdreiklang, als deren Oberdominante, stellt, während die Unterdominante, gleich der Tonica, Moll sein muss.

Man hat die hier aufgestellten Dreiklangsreihen nicht als feste Stufen, etwa gleich sichtbaren Klaviertasten, zu betrachten, sondern sich die Töne oder Namen als ein in der Geistes-Sphäre schwebendes musikalisches Gedankenmaterial zu nehmen, das, wie das Wortmaterial in der Sprache, allaugenblicklich jede Verbindung einzugehen vermag, und so nach dem Willen der Phantasie beliebig in einer und derselben Tonart verweilen oder von der einen in die andere, nahe und entfernte, sich bewegen kann.

Die geschlossene Tonart.

Es wurden früher in der *C*dur-Tonart der verminderte Dreiklang auf *h* und der Molldreiklang auf *D* unter den »Nebenaccorden« der *C*dur-Tonart angeführt. Diese beiden Accorde, *h — D | F* und *D | F a*, entstehen durch eine Verbindung der äussersten Töne der Tonart: *F a C e G h D*.

Hier sieht man rechts *h D* und links das dazu gehörende *F*; zu dem *D* sieht man links das dazu gehörige *F* und *a*. Die Accorde *h D | F* und *D | F a* schliessen also die Tonart gleich einem Kreise zusammen:



Hiermit steht die Natur dieser wie auch noch anderer Accorde von gleicher Herkunft in Beziehung. Wenn man jenen verminderten Dreiklang hört, so fühlt man, es müsse ihm noch etwas folgen; was aber folgen muss, ist

eben der Schluss in die Tonica *C* hinein:

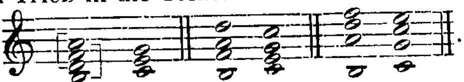
oder, in andern Lagen:



Wenn man diesen verminderten Dreiklang mit dem Oberdominant-Accorde *G h D* verbindet, so entsteht der aus Terz, Quinte und Septime bestehende Oberdominant-Septimen-Accord *G h D | F*. Auch dieser Accord macht zunächst gern den Schluss in die Tonica:

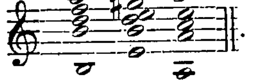


Verbindet sich jener Dreiklang *D | F a* mit dem verminderten Dreiklange auf *h*, so entsteht der Septimen-Accord *h D | F a*, welcher ebenfalls den Trieb in die Tonica hat:



Ebenso ist es auch mit den Accorden, welche sich aus den äussersten Tönen der Molltonart-Dominanten verbinden, z. B. im *A*moll-Systeme: *D f A c E gis H*, mit den verminderten Dreiklängen *gis H | D* und *H | D f*: , dann mit *E gis H* und *gis H | D*: endlich auch mit *H | D f* und *D | F a*:

Letzterer Septimenaccord geht gern erst in die Oberdominante (*E gis H*) und erst danach in die Tonica:



Die übergehende Tonart.

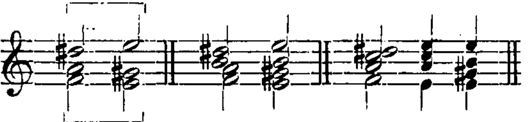
Bei zwei an einander liegenden Tonarten, z. B. *C*dur und *G* dur: *F a C e G h D fis A* (*C* dur / *G* dur), ist die Tonica der *C*dur-Tonart die Unterdominante der Tonica von *G*dur. Im Uebergehen nach *G*dur hat *C*dur nach oben die Grenze *fis* zu berühren, womit *F* unten wegfällt, denn eine Tonart kann nie mehr als drei Dreiklänge haben. Die Grenzstellung des Tonartsystems ist dann

diese: — *a C e G h D fis* —. Die Verbindung der äussersten Töne oben und unten ergiebt die Grenz-Dreiklänge *fis a C* und *D fis a*, wie auch die Grenz-Septimenaccorde *D fis a C* und *fis a C e*, welche sämmtlich der Natur ihrer Grenzstellung gemäss, zwischen *C*dur und *G*dur schwanken:



Ueberall kann hier auch noch der *C*dur-Accord zum Schlusse folgen, trotzdem das nicht *C*dur-gemässe *fis* im Spiele ist.

Die Molltonart zeigt auf ihrer oberen Grenze Accorde von ganz eigenartigem Klange. Geht *A*moll nach *E*dur über, (*D*) *f A c E gis H dis* (*Fis*), so entstehen aus den äussersten Tönen der Grenzdreiklänge *H dis f* und *dis f A*. Hierin bilden *dis* — *f* eine verminderte Terz, welche im Tonsystem ihre günstigere Lage als eine in ihrer Auflösung auseinander strebende »übermässige« Sexte hat; ferner die Grenzseptimenaccorde *f A H dis* und *f A c dis*:



Auf jeden *E*dur-Dreiklang könnte hier schliesslich noch ein *A*moll-Dreiklang folgen, trotz des nicht *A*moll gemässen *dis*.

Tritt die *C*dur-Tonart nach unten auf die Grenze von *F*dur: (*B*) *d F a C e G h* (*D*) so ergeben sich aus den äussersten Tönen diese Accorde: *G h D*, *h d F*, *G h D f*, *h d F a*, welche an sich nichts besonders Charakteristisches haben und zwischen *F*dur und *C*dur schwanken:



Die auf die untere Grenze tretende *A*molltonart (*G*) *b D f A c E gis* (*H*) ergiebt die Grenzdreiklänge *E gis b*, *gis b D*, und die Grenzseptimenaccorde *E gis b D* und *gis b D f*. Hier ist wieder die verminderte Terz *gis*—*b* charakteristisch, deren nächste natürliche Lage sich im System als übermässige Sexte *b*—*gis*, und

Accordfolgen wie diese giebt: [Notenbeispiel].

Sie schwanken zwischen *A*moll und *D*moll.

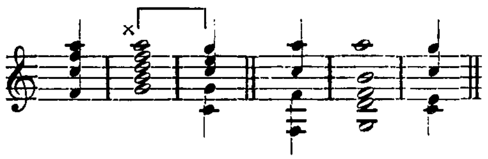
Der innerhalb der nach unten übertretenden Molltonart liegende tiefste Accord *b D f*, dessen *b* dem Dreiklange *G b D* in der anliegenden *D*moll-Tonart entstammt, ist von besonderem Interesse. Ein wirklicher *B*dur-Dreiklang *B d F* ist hier (nach der Natur seiner harmonischen Beziehung) zu unterscheiden von *b D f* auf der Terz der Unterdominante von *D*moll (*G b D f A cis E*). Doch klingt der Accord mit *b* jedenfalls als ein *b*dur-Dreiklang, und scheint in Accordfolgen wie diese:



ein Fremdling zu sein, während er sich doch der Theorie wie dem Zusammenhange der klingenden Folge nach als ein naher Verwandter bekundet. Man hört dort gewöhnlich *H* statt *b*: [Notenbeispiel], was näher liegt, denn *H D f* ist der *A*moll-Tonart eigen, aber *b D f* entsteht erst durch die untere Grenzstellung. Doch ist das fremd scheinende *b* hier nichts Fremderes als jenes *fis* von der oberen Grenze der *C*dur-Tonart.

Nonen-, Undezimen und dergleichen Accorde.

Wenn sich zwei quintverwandte Septimenaccorde mit einander verbinden, *G h D F* und *h D f A*, so erhält dadurch der Septimenaccord *G h D F* noch die None *A*, woraus *G h D F a* entsteht. Dies ist ein Septnonenaccord. Die None löset sich in die Oktave des Grundtones (*G*) auf; mit grosser None *G* — *a* so:



Die kleine None *As* würde auf *C*moll hindeuten:



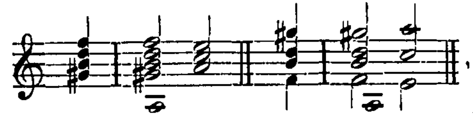
Wo *As*, als kleine None, dennoch in den Duraccord führt, da entsteht momentan Molldur:



Tritt bereits zu dem Septimenaccorde auf der Oberdominante (*G h D F*) der Basston des folgenden Auflösungsaccordes, *C*, ein, so entsteht der Vorhalt eines ganzen Accordes:



Man nennt diesen Accord nach seinem Intervalle, von *C* bis elf Töne hinauf zu *F*, den »Undecimen-Accord«, eine Harmonie, die, wie manche ähnliche, als eine zufällige, durch mehrere gleichzeitige Vorhalte entstehende zu betrachten ist, wie z. B. auch hier:



woselbst ein Terzdezimen-Accord entsteht, weil vom Basstone *A* bis zum obern *f* dreizehn Stufen sind.

Alle diese Accorde können auf jedem Ton erscheinen.

Durchgänge.

Es können über einem fortdauernden Basstone verschiedene ihm fremde, doch unter sich bezügliche Harmonieen folgen, welche zu jenem oft die herbsten zufälligen Dissonanzen bilden; solche Accordfolgen werden als harmonische Durchgänge, als durchgehende Accorde bezeichnet:



Man nennt einen derartigen zu verschiedenen Harmonieen ausgehaltenen Basston Orgelpunkt. Es ist dies harmonisch nichts Anderes, als was im einfach Melodischen die sogenannten »durchgehenden Töne« sind, welche in der Melodie einzeln von dem einen zum andern Harmonietone führen. In dem folgenden Beispiele sind alle mit × bezeichneten Töne nicht in die Accorde gehörende Durchgangstöne:



Auch können mehrere Durchgangstöne nach einander vorkommen:



Die Auflösung findet jedes Mal durch den späteren harmonischen Folgeton statt.

Modulation.

So lange eine Musik sich nur innerhalb der sieben Töne einer Tonleiter bewegt, ist die Tonart als in sich geschlossen zu betrachten; bewegt sie sich zu andern Tonarten hin, so modulirt die Musik. Das Tonsystem zeigte, wie die Tonarten einander verwandt oder fremd sein können.

Bei der Modulation kommt es darauf an, welche und was für Accorde zweien Tonarten gemeinsam sind: ob der eine die Tonica des andern enthält, wie z. B. *C*dur, *F*dur und *G*dur, welche die Tonica *C e G* mit einander gemeinsam haben, oder ob sie nur eine Dominante gemeinsam besitzen, wie z. B. *C* und *D*dur durch *G*dur zusammenhängen. Wo die Tonica gemeinsamer Accord ist, ist auch immer eine Dominante dabei; es sind da also beiden Tonarten zwei wichtige Accorde gemeinsam, was der Terzverwandtschaft der Dreiklänge entspricht. *C* und *G*dur, wie auch *C* und *F*dur haben je Tonica und Dominante zusammen:

Gdur: | C e G h D | fis A
Cdur: | F a | C e G | h D |
Fdur: B d | F a C e G |

Dagegen haben z. B. *C* und *D* dur, wie auch *C* und *B* dur keine Tonica, sondern nur je eine D o m i n a n t e mit einander gemeinsam:

Ddur: | G h D | fis A cis E
Cdur: | F a C | e | G h D |
Bdur: Es g B | d | F a C |

Wo zwei Tonarten nur u n t e r g e o r d n e t e r e A c c o r d e, oder gar nur e i n z e l n e T ö n e mit einander gemeinsam haben, da besteht k e i n e Verwandtschaft, und es müssen z w i s c h e n liegende andere Tonarten die Beziehung indirekt vermitteln, wie z. B. bei den entlegenen Tonarten *C* dur und *E* dur:

cdur — edur
F a C e G h D fis A cis E gis H dis Fis,

welche nur durch die zwischenliegenden Tonarten *G*, *D* und *A* dur in entfernter Beziehung stehen und trotz der gemeinsamen E i n z e l töne *e* und *E*, *h* und *H*, *a* und *A*, (welche in verschiedenen harmonischen Generationen liegen,) nicht verwandt sind.

Eine Modulation kann p l ö t z l i c h (ohne die vermittelnden Tonarten zu berühren, vollzogen werden; da s p r i n g t sie, indem z. B. eine Musikstelle in *C* dur ab- und ohne Weiteres in *E* dur einsetzt, z. B.



oder die Modulation geschieht auf v e r m i t t e l n d e m Wege, indem sie durch zwischenliegende Accorde zur Zieltonart geht:



Die mit Kreuzen bezeichneten Accorde bilden Ü b e r g a n g s - schritte: der zuerst markirte Accord ist der *H* dur-Dreiklang *H dis Fis* mit der Septime *A*, in seiner zweiten Lage *dis Fis A H*; dieser der Tonart *C* dur fremde Accord liegt in der mit *C* dur verwandten Tonart *E* moll (als deren Oberdominante); indem der Accord eintritt, bezieht man ihn zunächst auf *E* moll, sobald ihm aber *E* dur folgt, d e u t e t e r s i c h u m, d. h. er wechselt seine innere Beziehung, indem er eine solche zu *E* dur eingeht. — Der mit dem zweiten Kreuz bezeichnete Accord *B Es g Des* ist in seiner Grundlage der Septimenaccord *Es g B Des* (hier in dritter Lage); er ist Oberdominante zu dem erzielten *As* dur, und *C* dur nicht eigen; wohl aber enthält er gute Elemente aus einigen zu *C* dur nahe bezüglichen Tonarten, wie z. B. aus *F* moll, welches mit *C* dur dessen Tonica *C e G* gemeinsam hat und auch ein *des* enthält; ferner zu *C* moll, das mit *C* dur Grundton und Quinte gemeinsam hat. Diese Elemente deuten sich als auf *As* dur bezüglich um.

In vorstehenden für unzählige andere geltenden Beispielen giebt sich das innere Grundwesen aller Modulationen kund: es ist die erwähnte U m d e u t u n g der inneren Beziehung der Tonart-Elemente.

Solche Umdeutung ist nicht nur in der Modulation der Musik, sondern in der Natur a l l e s Wandels begründet, wie denn Jedes nach verschiedenen Seiten hin verschiedene Bedeutung haben und beliebig bei der einen oder andern erfasst werden kann. Ist der *C* dur-Dreiklang die Tonica in der gleichnamigen Tonart, so kann dieser selbige Accord auch in seiner Beziehung zu *F* moll erfasst werden; ausserdem aber kann auch nur an einem einzelnen seiner T ö n e eine Veränderung der Beziehung vorgehen: das *G* in *C e G* kann das *g* in *Es* dur werden; das *C* kann sich in *A c Es* umdeuten, das *e* in das *E* zu *H* dur (*Fis ais Cis E*) übergehen u. s. w.

Eine Modulation von *C* moll nach *Ges* dur in B e e t h o v e n s 1. Satze der kleinen *C* moll-Sonate Op. 10, Nr. 1, im 2. Theile bietet eine Probe für die innere Umdeutung der harmonischen Beziehung eines einzelnen Tones. An der bezeichneten Stelle findet der periodische Schluss auf dem Tone *C*, als *C* moll, statt; nach einer Generalpause tritt dann ein fremdartiges *Des* auf: [Notenbeispiel], von welchem *Des* man zunächst annehmen möchte, es sei die None von *C* dur, das etwa nach dem nahen *F* moll moduliren wolle:



statt dessen tritt zu dem *Des* ein von *C* aus noch fremder wirkendes *Ces*, das nach *Ges* dur führt:

1. 1. *f* *fp* *Ges* dur.

Das erste *C* deutet sich als Terz *c* in *As c Es* um, der Oberdominante zu dem ersten *Des,* zu welchem das folgende *Ces* tritt, um den Accord *Des fes As Ces* zu vertreten, der von *Ges* die Oberdominante ist. Voll ausgeführt ist die Modulation diese:

Hier macht sich die Modulation gleichsam unterirdisch. Der Reiz liegt darin, dass sich jeder momentan fremd wirkende Ton sofort als ein organisch beziehungsvoller erweist.

Die Modulation kann sich im Tonsystem entweder nach der Ober- oder Unterdominantseite hin bewegen. Nimmt man irgend einen Dreiklang als Tonica an, so schafft die harmonische Kette nach rechts hin neues Material: das ist die harmonische Zukunft. Wo aber eine Tonica ist, da muss bereits eine Unterdominantseite, auf welcher jene beruht, als vorhanden vorausgesetzt werden; so stellt die Unterdominantseite die Vergangenheit dar, und zwischen beiden Seiten liegt die eben thätige Tonica als Gegenwart.

Hiernach richtet sich der modulatorische Gang einer Musik. Bliebe diese auch innerhalb einer Tonart, so würden die Accorde doch meist ihre Herrschaft in der Weise geltend machen, dass zuerst die Tonica sich als solche festgestellt und eine Beziehung zu der Oberdominante genommen hat, wonach sich dann erst die Unterdominante hören lässt, um so die Tonica als Mittelpunkt, gleichsam als Sein zwischen Gewesenem und Werdendem, oder als das Heute zwischen dem Gestern und Morgen zu charakterisiren. Die zwei Harmonieen der Tonica und nur einer Dominante, z. B. *C G*, können noch keine Tonart bestimmt ausdrücken; folgt noch ein *D* dur, so ist es die *G* dur-Tonart: *C G D G*,

wird aber auch die Unterdominante *F* dur eingefügt: *C F G*, so hat sich die *C* dur-Tonart markirt, auch wenn der letzte Accord *G* dur geblieben wäre.

Genau so wie hier die einzelne Tonica mit ihren beiden Dominanten, so steht auch die ganze Tonart mit ihren Nebentonarten in Wechselbeziehung. Man modulirt zunächst nach der Oberdominant-, der fortwachsenden Seite zu, worin sich der natürliche Lebenstrieb dokumentirt; danach kommt man auf die heimische Tonart zurück und berührt von da aus auch die Unterdominantseite der ursprünglichen Tonart, um erst dann zu schliessen. In einem Musikstücke, das in Wirklichkeit Seiten lang sein mag, hier aber als Beispiel harmonisch in engster Kürze zusammengedrängt ist, macht sich diese Modulation so anschaulich:

Tonart *C* ——— nach der Oberdominant *G*,

zurück zur Tonica *C* —— Unterdo- minant *F*, dann Oberd. *G*, Tonica *C*.

Den Schluss verlangt jedes Stück in der Anfangs-Tonica. Die Modulation läuft also durch fremde Bezirke und endlich in die Tonica zurück. — Doch kann der erste Ausgang auch, anstatt in die Oberdominante, in die verwandte Molltonart führen:

C Tonica ——— nach *A* moll.

——— nach *F* Unterd., in die Tonica.

Ferner kann die erste Modulation auch in die Tonart der Oberterz, von *C* dur nach *E* moll gehen und dann zurück nach *C*:

Ein Tonstück in der Molltonart modulirt gewöhnlich zunächst in die verwandte Durtonart, berührt dann die Unterdominante und geht in die Moll-Tonica zurück:

A moll Tonica —— nach *C* dur,

nach der Unterd. *D* moll —— zurück nach *A* moll.

Zuweilen nimmt die Molltonart die Richtung zuerst auf ihre Oberdominante, entweder auf die in Dur, oder diese verwandelt sich in Moll (im Gange von *A* moll nach *E* dur oder moll,) geht erst dann in die verwandte Durtonart (*C*) und nach Berührung der Unterdominante wieder zurück in die Tonica (*A*). Im folgenden Beispiele ist mit den eingeklammerten Kreuzen der erste Schritt *E* dur, ohne selbige aber *E* moll.

Tonart *A* moll —— *E* —— nach *C* dur —— nach

D moll, Unterdom. zurück nach *A* moll.

Man könnte hier zuletzt, wenn man eine kleine Überraschung bewirken wollte, statt des nächstnatürlichen *A* moll-Dreiklanges auch *A* dur nehmen:

In diesen kleinen Modulationsbeispielen kann man gleichsam Reisebilder sehen, welche, je nachdem der Plan ist, zu grösseren, ausgeführteren werden können. Dies würde dadurch geschehen, dass jede erreichte neue Tonart wiederum als ein neuer Mittelpunkt anderer Tonarten betrachtet und zum Ausgangspunkte nach denselben genommen würde, sei dies nun für kurze beiläufige Ausflüge, oder für dauerndes Verweilen. So entstehen die grösseren Musikwerke, Sonaten, Symphonien etc. mit ihren weiten Modulationsplänen.

Ist z. B. eine *C* dur Sonate in die Oberdominante *G* dur gelangt, so bietet diese Tonart eine neue Umgebung auf der Oberdominantseite, z. B. *E* moll, *D* dur, *H* moll; jede dieser Tonarten hat wieder ihre Umgebung, welche beliebig ausgebeutet werden kann, bis der erste Theil auf die Oberdominante zurückgekommen ist und in derselben schliesst. Der zweite Theil beginnt vielleicht mit *G* moll (statt dur), wo dann ein neuer Kreis von Tonarten auf der Unterdominantseite sich erschliesst: *B* dur, *Es* dur, *C* moll u. s. w., alles Ziele, von denen jedes abermals seine besondere Perspektive bietet und einen beliebigen Weg gestattet, um wieder auf die Ausgangstonart *C* dur und nebenbei auch auf deren Unterdominante *F* zu kommen, von wo aus dann der endliche Schluss in der Haupttonart stattfindet.

Enharmonische Modulation.

Es wurden früher unter »Tonsystem« diejenigen Töne besprochen, welche vom 18. Gliede der Dreiklangskette ab verschiedene Namen tragen, aber dennoch auf die gleiche Tonstufe bezogen werden können, wie *C* = *His*, *Fis* = *Ges*, *Cis* = *Des*. Man nennt solche Namenvielheit »Enharmonie«. Man hat eine bloss äusserliche enharmonische Schreibart von einer wirklichen enharmonischen Modulation zu unterscheiden. Wenn man ein Stück in *Cis* dur mit sieben Kreuzen Vorzeichnung, nur der Bequemlichkeit wegen, in *Des* dur schreibt, das nur fünf Bee hat, so ist solches nur eine »Schreibart« der Noten. Eine solche existirt z. B. da, wo in einem Stücke aus *As* dur ein Satz in *Fes* dur vorkommt, wo man mit *b es as des ges ces fes* und einem Doppelbee belästigt werden würde. (Es wäre dies nichts Anderes, als wenn man von der Tonica *E* dur ausgehend einen Satz in *C* dur brächte, nämlich eine Modulation

in die grosse Unterterz.) Jenes *Fes* dur mit acht Bee würde nun aber, in *E* dur mit nur vier Kreuzen umgesetzt, eine erleichternde Schreibart für den notenlesenden Spieler sein, zumal in *Fes* dur Accorde vorkommen könnten, wie diese: [Notenbeispiel], die doch nichts Anderes sind, als: [Notenbeispiel].

In einer Modulation nach der enharmonischen Tonart ohne Umwandlung der Namen z. B. von *Fis* dur nach *Ges* dur würde man vor Allem nach der Unterdominantseite gehen müssen, um schnell in das Tonartbereich der Bee und dann zum Ziel zu kommen:

Ges b Des f As c Es g B d F a C e G h D fis A cis E gis H dis Fis ais Cis.

Oder das Nämliche, mit möglichst weiten Schritten, in Noten:

Fis dur, *H* moll, *G* dur, *C* moll, *As* dur, *Des* dur, *Ges* dur.

[Notenbeispiel]

Was man unter enharmonischer Modulation versteht (also einer Modulation mit Umwandlung der inneren harmonischen Bedeutung) ist nicht das G e h e n, sondern das S p r i n g e n in die enharmonische Tonart, indem man einen Accord oder ein Intervall von seiner Stelle aus bis auf den entlegenen enharmonischen Ton umdeutet und demgemäss die allerfernste Modulation als eine allernächste betrachtet.

So ist z. B. die gehende Modulation von *F* moll bis *A* moll eine ziemlich weite; die *F* moll-Tonart hat aber ein *as*, die *A* moll-Tonart dagegen ein enharmonisches *gis*: *F as C e G h D fis A c E gis H*; nimmt nun ein Komponist an Stelle des *as* ein enharmonisches *gis* und zu diesem *gis* dessen Harmonie *E* dur, so hat er von *F* moll aus plötzlich die Oberdominante zu dem fernen *A* moll:

F moll, *E* dur, *A* moll.

[Notenbeispiel]. Man wird aber finden, dass hier die Wirkung eine auffallend fremdartige ist, obgleich auf Orgel und Klavier *as* und *gis* eine und dieselbe Taste sind. Diese fremdartige Wirkung bleibt auch dann, wenn man das *F* zum *gis* beibehält und ein *D* dazu nimmt, wo dann doch den Noten nach z w e i Töne vom ersten Accorde im zweiten bleiben. Der Schritt vom ersten zum zweiten Accorde auf dem Klavier klingt da sehr natürlich:

[Notenbeispiel], aber völlig räthselhaft, wenn die Auflösung nach *A* moll (in welcher Tonart doch allein die Töne *gis f D* heimisch sind) erfolgt: [Notenbeispiel].

Dies kommt daher, dass man das *gis* als nochmaliges *as* auffasst, wo dann im Sinne des natürlichen Tonartgefühls eine Auflösung wie diese: [Notenbeispiel] erwartet wurde.

Derartiges macht sich praktisch auf Klaviatur-Instrumenten leicht, wo der Ausführende die anzugebenden Töne nicht vorher zu d e n k e n braucht, wie es z. B. Sänger und Geiger müssen. Die Geiger würden bereits bei dem *gis* (das hier obendrein ein »Leitton« nach *A* ist, den man gern etwas hoch intonirt) in Verlegenheit gerathen und sich das folgende *as* gar nicht denken können, oder sie müssten das *as* im Sinne von *gis* beibehalten; da könnte dann aber die Harmonie auch leicht unsicher und unrein ausfallen.

Die Wirkung enharmonischer Umdeutung ist besonders bei den sogenannten v e r m i n d e r t e n S e p t i m e n a c c o r d e n und deren Auflösung merkwürdig. Diese Accorde:

[Notenbeispiel]

haben verschiedene Namen bei gleichen »Tasten«; da aber die Accorde, ihren verschiedenen Namen gemäss, verschiedenen Tonarten angehören, lösen sie sich auch demnach auf. Der erste Accord liegt in der *A* moll-Tonart (*A H c D E f gis*) und er geht darum zunächst nach *A c E* über; der zweite liegt in *C* moll (*C D es F G as h*), der dritte in *Es* moll (*Es F ges As B ces d*) und der vierte in *Fis* moll (*Fis Gis a H Cis d eis*). So führen die Auflösungen des verminderten Septimenaccordes in die verschiedensten Tonart-Gebiete: *A* moll, *C* moll, *Es* moll, *Fis* moll.

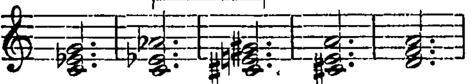
[Notenbeispiel]

Statt des Mollaccordes könnte hier auch überall eine Durharmonie folgen, im Sinne der Molldurtonart.

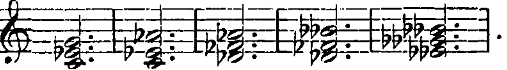
Die Enharmonie sollte nie äusserlich, sondern nur im Sinne einer beabsichtigten Wirkung verwendet werden, da wo sie durch einen im Gedanken liegenden weiten Schritt hervorgebracht wird;

dann aber ist der Sprung nicht mit einem einzelnen Intervall, sondern besser mit der ganzen Harmonie zu machen.

Beethoven in seiner Symphonie Eroica modulirt im 1. Satze, Theil 2, Takt 30 in vollen Harmonien *C* moll, *As* dur, »*Cis*« moll, *A* dur nach *D* moll:



Von hier aus geht nun der Satz rein harmonisch zu Ende, und es ist folglich da, wo *As* ein wirkliches *Gis* in *Cis* moll werden soll, im Orchester zu temperiren. Wollte man diese Harmoniefolgen ohne Namenumwandelung des *As* in *Gis* etc. schreiben, würde man im letzten Takte nach *Es* = *es* moll (statt *D* moll) gelangen:



Da es nun mit den Namen in diesem Sinne weiter und dann zu Ende geht, so zeigt sich dadurch, dass es eine wirkliche enharmonische Modulation (nicht blosse Notenschreibart) ist: man würde sonst schliesslich auf die früheren Namen zurückgekommen sein und den Satz auch ohne enharmonische Namenumwandlung in *Es* dur geschlossen haben, wogegen er bei Beethoven nur den Noten nach in der Tonica *Es*, im Grunde aber in *Fes* = *fes* dur schliesst, also in einer andern, als der Tonart des Satzes, wovon der Meister wohl keine Ahnung gehabt hat.

Wie sich die Musik in neuerer Zeit fortentwickelt, spricht sich darin das Princip aus, das natürliche und das temperirte Tonsystem mit einander zu verbinden und jedes nach Gutdünken zu verwenden. Der Unterschied zwischen der älteren und späteren Kompositionspraktik ist nur der: dass jene seltener, diese häufiger enharmonisirte, und dass früher der engere diatonische Tonartkreis, jetzt aber auch das weitere Tonartensystem mit seiner Chromatik und Enharmonik als das Feld für die Phantasie der Meister zu erkennen ist.

Metrum, — Takt, — Rhythmus.

Takt-Gattungen. Takt-Arten.

Was das Nebeneinander körperlicher Gegenstände für den Sehenden, ist das Nacheinander der Tonfolge für den Hörenden. Wie das Nebeneinander im Raume, so bewegt sich das Nacheinander in der Zeit: im »Zeitraume«. Was der Massstab für Räumlichkeit, ist das Metrum für die zeitliche Folge. Das Metrum

ist das gefühlte und gedachte Mass, das den Zeitraum verhältnisgemäss abtheilt, indem der Musiker seine Musik im Sinne metrischer Ordnung schafft.

Die metrische Abtheilung des Zeitraumes für ein Musikstück ist der Takt, dessen Art der in der Musik liegende natürliche Accent bestimmt.

In dem gleichmässig abgetheilten Takte erscheint die mannigfaltige musikalische Rhythmik, wie sie sich aus der bunten Aufeinanderfolge der Töne und Pausen von verschiedenartiger Zeitgeltung ergiebt.

Denkt man sich den Takt als eine Aufeinanderfolge gleicher Zeitfächer

|——|——|——|——| etc.,

so macht sich der Rhythmus in der Ausfüllung solcher Fächer durch Noten und Pausen von allerlei Geltung anschaulich:

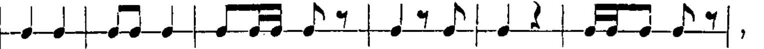


Jedes solcher Zeitfächer ist also ein Takt, die abschliessenden und begrenzenden Querstriche heissen Taktstriche.

Ist der Takt, als etwas sich Gleichbleibendes, das Beständige, so ist der Rhythmus das Wechselnde.

Je nachdem in einer Musik der Accent eine gerade oder ungerade Anzahl Taktglieder zusammenordnet, entsteht die gerade oder ungerade Taktgattung.

Die Takt-Art entsteht gemäss der Anzahl und des Zeitwerths der Taktglieder; danach hat man z. B. Vierviertel-Takt oder eben so viel Achteltakt u. s. w. als »Arten« der geraden »Gattung,« Dreiviertel oder eben so viel Achteltakt als Arten der ungeraden. — Die Gattung ist also das Allgemeine, sie sagt überhaupt nur: ob gerade oder ungerade; die Art dagegen betrifft das specielle Was und Wieviel im Geraden und Ungeraden. Hier sieht man z. B. den Zweivierteltakt veranschaulicht:



indem sich in jedem Taktfache gleichmässig die Summe von zwei Vierteln befindet.

Metrischer Organismus und Accent.

Der Takt eines Musikstückes entsteht mit der musikalischen Idee. Der Komponist fühlt ihn durch den Accent, je nachdem dieser auf das erste von je zwei, oder drei, oder vier Zeittheilen in regelmässiger Wiederkehr, fällt. Man kann sich solches leicht vorstellen, wenn man annimmt, es komme Einem im Gehen

eine Melodie, auf deren Takttheile entweder immer zwei oder immer drei Schritte fallen; singt man z. B. diese Töne, je zwei auf einen Schritt:



so formt sich's von selbst durch den natürlichen Accent, in je zweimal zwei oder viermal zwei Tönen zusammen, worin dann der gerade, gleichzeitige Takt liegt:  Weil aber das zweite tiefe *C* einen neuen Anfang bildet, und ein Anfang seinen natürlich-energischen Accent hat, so stellt sich derselbe Ton auch als erster von acht Tönen fest und lässt so eine vierzeitige Taktform erkennen, in welcher der zweitstärkste Accent auf die fünfte Note (das erste *G*) fällt:  etc., während die ersten Noten der noch übrigen zweitönigen Gruppen schwache, die Endnoten jeder Gruppe keine Accente mit sich bringen. Man sieht aus diesem Beispiele, wie sich die Taktstriche, der formalen Anschaulichkeit wegen, nothwendig machen.

Hiernach kann man sich vorstellen, wie die Taktformen sich von selber machen, z. B. zunächst bei Musikstücken, welche aus den körperlichen Bewegungen bei Märschen und Tänzen entstehen und wo die Gefühlsstimmung die Phantasie zu einer ernstern oder heiterern Melodie anregt, die sich den regelmässig wiederkehrenden Bewegungen, den Schritten, Sprüngen etc. taktmässig anschliesst. So formt sich der langsame Parade- oder Trauermarsch meist in vierzeitigem Taktmasse, weil in diesem nur ein stärkster Accent auf vier Theile, deren jeder ein Schritt ist, kommt: der ruhige Gang der Takttheile bleibt da durch seltenere Accente vor Erregung bewahrt und spricht so mit der inneren Ruhe auch die Würde des Ernstes, die Schwere der Trauer aus. Der rasche Defilirmarsch pflegt dagegen zweizeitig zu sein, weil die aus innerem Gefühlsdrange erwachsende melodische Weise lebhafter erregt ist und schnell nach einander wiederkehrende Hauptaccente mit sich bringt, wodurch der Charakter belebter wird.

Bei der Entstehung der Tänze waltet ein wärmeres Gefühlsspiel in dem Mit- und Gegeneinander der Stimmungen. Man versinnliche sich die Pas von allerlei Tänzen, und man wird finden, dass sie nicht nur überhaupt gemessene und gezählte, sondern auch accentlich von einander unterschiedene Bewegungen haben, in

welchen von zwei oder drei Tritten ein festerer Tritt immer regelmässig wiederkehrt: so entstehen die Tänze im geraden Takte, wie z. B. Galoppade und Polka, oder im ungeraden, wie z. B. Menuet, Walzer, Mazurka etc.

Ist es nun in den Marsch- und Tanzformen zwar die körperliche Bewegung, welche auf die Taktform wirkt, so muss man doch dabei erkennen, dass es im Grunde immer ein das Herz bewegendes Gefühl ist, das solche Bewegungen und mit ihnen — durch Erregung der musikalischen Phantasie — die zugehörigen Musikstücke werden lässt. Sieht man von derartigen Stücken zu praktischen Marsch- und Tanzzwecken ab und denkt man sich das erregte Gefühl in freiem Stimmungsspiele thätig: so wird eine daraus erstehende Musik doch ebenfalls regelmässig wiederkehrende Haupt- und Nebenaccente und folglich bestimmte Taktarten mit sich bringen.

Einfache Taktarten sind die zwei-, drei- und vierzeitigen; sie enthalten Haupt- und Nebenaccente in engster Form.

Aus den einfachen machen sich die zusammengesetzten Taktarten, indem sich durch Multiplikation der Glieder die zweizeitige z. B. zur sechs-, die dreizeitige sich zur neun-, die vierzeitige sich zur zwölfzeitigen erweitert.

Man drückt die Taktart mit Ziffern in Bruchform aus: der Zähler sagt, wie viel Glieder von der Gattung, welche der Nenner angiebt, sich zusammen gruppiren Die Taktart wird an den Anfang der Stücke gesetzt, gleich nach dem Schlüssel und nach der etwa vorhandenen Vorzeichnung, sonst aber auch innerhalb der Stücke, wo sich die Taktart vielleicht verändert, überhaupt immer dahin, wo eine neue Taktart eintritt, z. B.  und ebenso $^2/_2$, $^3/_2$, $^4/_4$, $^3/_4$, $^6/_4$, $^4/_8$, $^3/_8$, $^6/_8$, $^9/_8$, $^{12}/_8$.

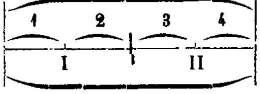
Der $^4/_4$ Takt wird noch immer häufig mit dem hergebrachten Zeichen C angedeutet. Wo man ein solches mit einem vertikalen Querstrich findet, ₵, soll es den sogenannten alla breve-Takt anzeigen, dessen Noten in doppelt so kurzen Gattungen zu nehmen sind, als sie dastehen, der daher auch doppelt so rasch genommen wird und auch mit nur zwei Taktschlägen, als halbe Noten, angegeben werden soll.

Man findet auch noch andere seltene Formen, wie z. B. $^2/_1$, $^3/_1$, $^4/_2$, das sind breitere Taktarten, in welchen auch die »Nota maxima« |▭| als Doppelganze 𝅝⁀𝅝 Anwendung findet; der vereinzelt vorkommende $^2/_1$ Takt wird auch wohl mit CC an-

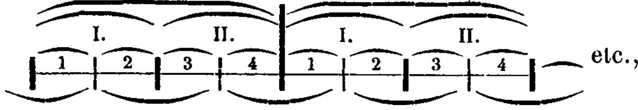
gegeben. (Eine der ersten Exercices in Clementis »Gradus ad Parnassum« hat den $3/2$ Takt.) Ferner findet man auch Taktarten mit Sechzehnteln als Nenner, z. B. $2/16$, $3/16$, $4/16$, $6/16$ u. s. w. bis $24/16$, (letztere z. B. bei einer Händelschen Gigue in *E*moll). Doch sind derartige ausnahmsweise Bezeichnungen meist nicht motivirt und oft nicht korrekt. Jene breiten Taktformen zerfliessen dem Auge leicht in der rhythmischen Anordnung ihrer Notengruppen, wie man denn sechs [6 halbe Noten] oder [6 Viertelnoten] schwerer erkennt, als wenn sie in kürzeren Gattungen durch Balken in Gruppen getheilt stehen: [Notengruppen] oder [Notengruppen]. Die kurzen Nenner hingegen bringen in weiteren Verdoppelungen der Gattungen leicht zu viele Balken [Notengruppen] mit sich. So genügen meistens die schlichteren mittleren Taktarten mit Halben, Vierteln und Achteln als Nennern. Es wäre zu wünschen, dass, wie es bisher nur vereinzelt vorgekommen, die Bezeichnung des Nenners mit einer Note statt der Ziffer dargestellt würde, namentlich da, wo in derselben die Dreitheilung [punktierte Viertel, punktierte Halbe] herrscht: 3/[punktierte Viertel]. 4/[punktierte Viertel]. 2/[punktierte Halbe].

Wie in der physischen Natur der Organismus sichtbarer Gebilde entsteht, indem die schaffende Kraft aus der einen Zelle die gleichartige andere entwickelt, so treibt auch der musikalische Geist mit der tönend gedachten Idee deren metrische Form hervor. Aus dem ersten Zeittheile geht der zweite gleiche hervor und bildet mit jenem ein Paar: | 1. | 2. |, mit welchem die engste, die zweizeitige Form gegeben ist. Indem der erste Zeittheil sich als der anfangbildende, den Hauptaccent aneignet, fällt dem andern kein Accent zu. Es stammt daher die sprachgebräuchliche Bezeichnung »gute« und »schlechte Takttheile« für die metrischen Glieder von erster und zweiter Bedeutung.

Ist die musikalische Idee der Art, dass ein folgendes Paar von Zeittheilen in seinem ersten nicht wieder einen Haupt- sondern nur einen Nebenaccent erhält, so reihet sich selbiges Paar dem ersten als untergeordnetes neues Paar in demselben Taktraume an, und es entsteht so der vierzeitige Takt, der zwei Paar-Accente hat, den stärksten auf dem ersten, den zweitstärksten auf dem dritten Theile (als erster des zweiten Paares):



Der organische Zusammenhang der Glieder und Paare stellt sich in dieser Figur zweier vierzeitiger Takte dar:



Ist die musikalische Idee der Art, dass der nach einem dritten Zeittheil folgende vierte wiederum einen Hauptaccent erhält und sich so als Anfangsglied eines neuen Taktes kund giebt, so spricht sich darin die dreizeitige Taktform aus, deren zwei erste Glieder ein Paar bilden, deren drittes aber zum zweiten in einem untergeordneten Paarverhältnisse steht | 1 | 2 | 3 | (I, II), woraus dann folgt, dass der wirkliche Accent nur auf das erste kommt.

Man darf nicht wähnen, dass solche eingeborenen Accente in den Musikstücken immer bemerklich zu machen seien. Die grammatischen Accente sind von den ästhetischen, den Schönheits-Accenten, zu unterscheiden: sie können beide vielfach zusammentreffen, und der Vortragende hat dann nach eigenem Gutbefinden, im Sinne der richtigen Wirkung, zu betonen, mag dies nun angegeben sein oder nicht. Der vorhin besprochene natürliche Accent ist der grammatische, derjenige, welcher der Natur der Form zunächst eigen ist.

Gegensätzlicher oder negativer Accent.

Dem grammatischen Accent, welcher dem Takte von der Natur zuerst gegeben, also positiv ist, steht der negative Accent entgegen, wo derselbe auf die ursprünglich accentlosen Glieder fällt und diesen dadurch ausnahmsweise die Bedeutung erster Glieder verleiht. Der negative Accent begründet sich in der untergeordneten Paarform, in welcher das zweite Glied zwar gegen das erste accentlos ist, als erstes eines inliegenden zweiten Paares aber seine Bedeutung hat: | 1 | 2/1 | 1/2 | 2/1 | (I, II).

Indem solcher Accent zur Wirkung gelangt, entsteht dieses Verhältniss: 1 2 3 4 (darüber: 0 ʌ 0 ʌ) etc. Er wirkt in seiner Besonderheit, weil man

die positive Accentuirung im Sinne hat: 1 2 3 4 etc. Musikalische Beispiele zu der positiven und negativen Accentuirung sind diese:

positiver grammatischer Accent:

negativer entgegengesetzter Accent:

Durch solchen Accent auf dem zweiten Zeittheil entsteht die Synkope: , welche einen »schlechten« und folgenden »guten« Takttheil zusammenzieht, so, dass der letztere auf die Mitte der Note fällt und diese durchschneidet.

Es ist leicht, die bisher besprochenen einfachen Taktarten mit den früher erwähnten zusammengesetzten, die sechs-, neun- und zwölfzeitigen in Beziehung zu bringen. Wo zweimal drei Glieder in einem Takte erscheinen, ist jedes erste Glied von dreien der Anfang einer Gruppe; da erhält das erste Glied der ersten Gruppe den ersten, das erste der zweiten Gruppe den zweiten Haupt-Accent erster Ordnung, während die übrigen Glieder in der Unterordnung stehen:

I II 1 2 3 4 5 6 in Noten I II

Wie hier die Sechszeitigkeit im Grunde die Zweizeitigkeit enthält, so liegt in der aus dreimal drei Gliedern bestehenden Neunzeitigkeit die Dreizeitigkeit: I II III in der Zwölfzeitigkeit die Vierzeitigkeit: I II III IV, gemäss den Hauptaccenten der Gruppen.

Fünf- und siebenzeitiges Metrum.

Als seltene Ausnahmen kommen auch fünf- und siebenzeitige Taktformen, wie z. B. $^5/_4$, $^7/_8$, vor. Wenn man erwägt, dass in der normalen Taktbildung stets aus dem einen Glied und Paar das andere gleiche Glied und Paar sich organisch entwickelt, und wenn man dagegen bedenkt, dass in dem fünfzeitigen Takte ungleicherweise je zwei- und drei- oder je drei- und zweitheilige, im siebenzeitigen je drei- und vier- oder vier- und dreitheilige Gruppen aufeinander folgen, so giebt sich diese Taktform nicht als eine unmittelbar natürliche, vielmehr als eine mehr oder minder naturalistische, willkürlich zusammengesetzte, als eine Art Spiel der metrischen Laune zu erkennen. Das Ungebundene, das sich in solcher unorganischen Taktform ausspricht, kann in gewissen Fällen eine originelle Wirkung machen; die normale Kunstform schliesst aber jene Taktbildungen als reguläre aus und gestattet sie nur als Ausnahmen *).

Rhythmische Taktfüllung.

Wie der Takt, so entsteht auch der Rhythmus an der Zwei- und Dreitheilung. Nimmt man einen einzelnen Zweivierteltakt an und stellt sich seinen Zeitinhalt als in lauter kleine Zeittheile zerlegt vor, so kann man sich selbige in der mannigfaltigsten Art, einzeln wie auch in zusammengezogenen Theilen denken, je nachdem man die Zwei- oder Dreitheilung dabei anwendet. In der Zweitheilung würden z. B. lauter Sechzehntheile so zusammengezogen: 2/4 diese Figur geben: ; ferner würde diese Zusammenziehung gleich dieser Form: , diese »synkopirte« Form:

*) Das bekannte Volkslied »Prinz Eugen, der edle Ritter« steht im $^5/_4$ Takt. Ausserdem findet man auch noch fünfzeitige Taktbildungen in gewissen pfälzischen Bauerntänzen, abgedruckt in des Verf. zweihändigen »Volkstänzen aller Nationen« (Litolff) unter den Namen: »Gerade und Ungerade«, »Bäurisch«, »Neubäurisch«, »Zwiefacher«. Siehe Heft I, No. 21; Heft II, No. 31, 35, 45; Heft III, No. 59; Heft IV, No. 65; Heft V, No. 84; Heft VI, No. 97 und 100; Heft VII, No. 108, 111, 118. Diese Tänze mit der gleichzeitigen Taktbezeichnung $^2/_4$, $^3/_4$ oder $^3/_4$, $^2/_4$ athmen die ausgelassenste Lustigkeit und gemüthliche Laune; ihre Tanzweise, die den Pfälzer Bauern natürlich ist, soll von andern, ja selbst Kunsttänzern nicht nachzuahmen sein. — Man findet die unorganischen Taktarten ferner in »Boieldieus Oper »die weisse Dame« (1. Arie des 2. Akts), in Hillers »Rhythmischen Studien« Op. 52 (Hofmeister), in Rubinsteins Gmoll-Serenade Op. 22, No. 2, und in manchen andern Werken.

würde gleich dieser:

und diese: gleich dieser

sogenannten »punktirten« rhythmischen Form sein.

Wenn man alle diese verschiedenartigen Gruppirungen in einzelnen Takten aneinander reihet, so gewinnt man eine bunte Zusammenstellung von Rhythmen z. B. wie diese:

etc.

In der Dreitheilung würden aus zwei Vierteln zwölf Sechzehntel entstehen, deren je drei eine sogenannte »Triole« bilden und ein Achtel gelten. Daraus würde man rhythmische Formen wie z. B. die folgenden herstellen können:

3 3 3 3 3 etc.

Die Zwei- und Dreitheilung mit einander verbunden würden noch bunteren Wechsel ermöglichen, z. B.

3 3 3 3 etc.

2 4 7 etc.

Bedenkt man ferner, dass man zwei Viertel auch ebenso gut in Zweiunddreissigstel oder Vierundsechzigstel zerlegen und an der Zwei- wie auch an der Dreitheilung rhythmisch gruppiren kann, so wird man einsehen, dass die Mannigfaltigkeit der Formen, zumal wenn man die verschiedenen Taktarten, die klingenden Töne von verschiedener Tiefe und Höhe und die Harmonien dazu in Betracht zieht, ins Unendliche geht.

Rhythmischer Accent.

Der rhythmische Accent entspricht genau dem metrischen: hier wie dort ordnen sich die sogenannten »guten« und »schlechten« Zeittheile, d. h. die sich accentuirenden und die accentlosen, gemäss der Stelle, die jedes Glied im Takt einnimmt. Man denke sich einen Vierviertelaktakt in der verschiedenen Zerlegung nach Notengattungen: zu oberst stehen je zwei Halbe und bilden die erste, nämlich die Paar-Ordnung, darin das erste Paar den Accent vor dem

zweiten hat: ∧ 0 . Darunter stehen die vier einzelnen Viertel und bilden die Glied-Ordnung, deren erstes Glied von

∧ 0

∧ 0 > 0

zweien den Accent hat: . Der erste Anfangs-Accent ist hier Paar- und Glied-Accent zugleich, der zweite ist nur Glied-Accent, weil er auf der ersten Stelle eines zweiten, nicht accentuirten Paares steht. — Unter den Vierteln steht die Achteltheilung, die sich ebenfalls paarweise, doch im Sinne untergeordneter Glie-

∧ 0

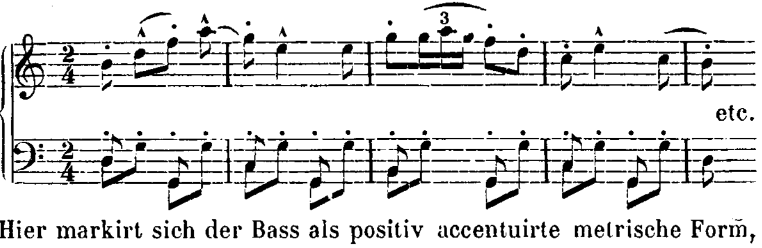
∧ 0 > 0

∧ 0 > 0 > 0 > 0

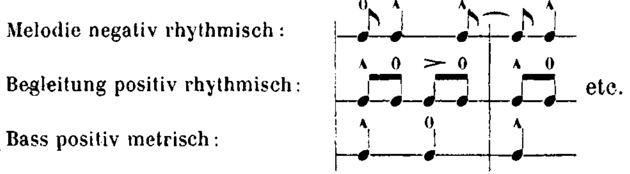
der-Paare macht, und zwar so, dass die mit der obersten Paar-Ordnung (den halben Noten) zusammentreffenden Accente die Haupt-, die auf die Viertelnoten fallenden die Neben-Accente sind, während die übrigen Glieder sich wesentlich nicht accentuiren. So würde es bei einer neuen Gliedreihe in Sechzehnteln fortgehen: was die oberste Ordnung der Paare für die Viertel-Glieder war, das Nämliche sind diese für die zweite Gliedreihe, diese für die dritte u. s. f.

Wie auch für die Dreitheilung sich der Gliedaccent macht, lässt sich hiernach einsehen, wenn man sich an den früher dargelegten Accent der dreizeitigen Metra erinnert: jedes erste Theilchen von dreien hat den Hauptaccent, jedes zweite und dritte ist accentlos, während doch das zweite, (als erstes für das letzte,) sich vor diesem an Bedeutung hervorhebt.

Auch in den Glied-Accenten liegt die natürliche Bestimmung, dass das Ursprüngliche (Positive) sich in sein Gegensätzliches (Negatives) umwandelt, sobald ein erstes Paarglied accentlos und dagegen ein zweites accentuirt wird. Man findet für solche Formen selbst in Musikstücken gewöhnlichster Art zahlreiche Beispiele, wie denn unter andern die bekannte Cracovienne solche aufweiset:



Hier markirt sich der Bass als positiv accentuirte metrische Form, indem die einzelnen Achtel mit doppelten Hälsen I II das zweizeitige Metrum bilden, wo also das Erste des Paares accentuirt, das zweite accentlos ist, wo ferner die vier Achtel zwei Glied-Paare sind: 1 2 3 4 von denen das erste des ersten Paars sowohl den metrischen Haupt- wie auch den rhythmischen Glied-Accent, das erste des zweiten Paares dagegen nur den letzteren trägt, was dieser Form entspricht: . Darüber lässt die Melodie das erste rhythmische Glied accentlos, accentuirt dagegen das sonst accentlose zweite, lässt das folgende erste des zweiten Paares accentlos, und accentuirt das letzte, womit jene metrische Figur sich so ergänzen würde:



Das liegende Zeichen > in der mittleren Reihe zeigt den schwächeren Accent des ersten Gliedes vom zweiten Paare an; das stehende ∧ den starken Accent des ersten Gliedes im ersten Paare. Der dritte Takt jener Melodie hat nirgend negative Accente. Solche Verhältnisse stehen in den Musikstücken, je nach der Phantasie-Eingebung des Komponisten, bunt durch einander.

Unvollständige Taktfüllung: »Auftakt«.

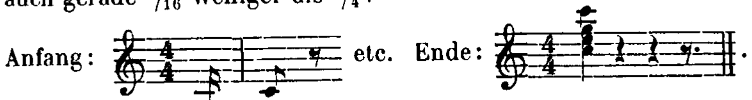
Viele Musikstücke fangen nicht mit einem ersten Taktgliede, nicht mit dem »vollen Takte«, sondern mit einem spätern, oft mit dem Schlusse eines Taktes an. Weil der letzte Theil des

Taktes derjenige ist, zu welchem eine taktirende Hand eine nach aufwärts gerichtete Bewegung machen würde, so nennt man den betreffenden Takttheil allgemeinhin den »Auftakt«, und sagt, das Stück fängt im (oder mit dem) Auftakte an. Man spricht auch dann so, wenn es noch vor dem wirklichen Auftakte der taktirenden Hand und überhaupt nur nicht mit dem vollen Takte anfängt; man kann da die ebenfalls gebräuchliche Redeweise anwenden: das Stück fange mit so und so viel (Achteln, Sechzehnteln etc.) »Auftakt« an.

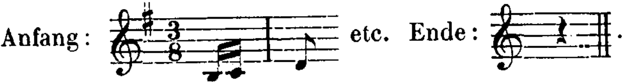
Ein solcher Auftakt ist aber nur scheinbar ein unvollständig gefüllter Takt, denn was ihm am Anfange fehlt, ist in einem Endtakte enthalten, dem seinerseits wieder ebenso viel fehlt, wie die Zeitsumme des Auftaktes beträgt. Die kleine Sonate in *G* dur Op. 14, Nr. 2 von Beethoven hat in ihrem ersten Satze $^2/_4$ Takt und beginnt mit vier Sechzehnteln (also mit einem Viertel) Auftakt; demgemäss schliesst der Satz mit einem Takte von nur zwei Achteln (1 Viertel); beide, Anfang und Ende, ergänzen einander genau,



Der zweite Satz in selbiger Sonate hat $^4/_4$ Takt und beginnt mit einem Sechzehntel Auftakt, daher hat der Schlusstakt des Satzes auch gerade $^1/_{16}$ weniger als $^4/_4$:

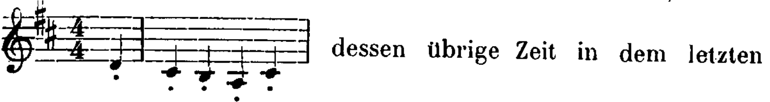


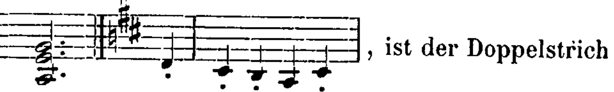
Der letzte Satz derselben Sonate hat $^3/_8$ Takt und beginnt mit $^2/_{16}$ (also $^1/_8$) Auftakt, — eben so viel fehlt dort auch am Schlusstakte:



Man hat die regulären Taktstriche von allerlei zufälligen Abtheilungszeichen, Reprisen u. dgl. zu unterscheiden. Letztere, bekanntlich dickere Doppelquerstriche , sind oft zugleich auch Taktstriche, doch dieses fast eben so oft auch nicht, z. B. niemals da, wo sie in einem Takte stehen, in welchem Falle von einem »Auftakte« nicht die Rede sein kann und die dicken Querstriche, in Hinsicht auf die Taktfüllung, als nicht vorhanden anzusehen sind. Ein solches Abtheilungszeichen steht vielfach nur an einer Musikstelle, bei welcher zugleich sonst Etwas an Veränderung stattfindet, z. B. der Eintritt neuer Versetzungszeichen, einer anderen Taktart, eines andern Tempo.

Als Beispiel für den Unterschied der regelmässig folgenden Taktstriche und der zuweilen in einem Takte vorkommenden Doppelquerstriche diene Beethovens Sonate Op. 10, Nr. 3 in *D* dur. Dieselbe beginnt mit einem Viertel »Auftakt«,



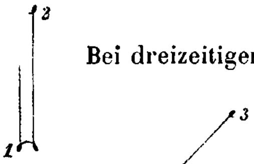
dessen übrige Zeit in dem letzten Takt des ersten Theils  enthalten ist und dessen Reprise :‖ also nicht auch ein Taktstrich sein kann, weil daselbst von den vier Vierteln des Taktes erst drei in Pausen vorhanden sind; das vierte aber ist eben jenes Viertel Auftakt, das bei der sofortigen Wiederholung des ganzen Theils am Anfange steht; wird aber nach der Wiederholung weiter gespielt, so wird der unvollständige Theil-Schlusstakt durch das folgende Viertel Auftakt, welches den zweiten Theil beginnt, ergänzt . Hingegen ist der acht Takte weiterhin folgende Doppelquerstrich, bei der Fermate, nur ein Taktstrich: , denn der Takt ist durch die ganze Note ausgefüllt, und der Komponist hat den Doppelstrich nur darum gemacht, weil daselbst die frühere Vorzeichnung (zwei Kreuze) von der neu eintretenden (zwei Widerrufungszeichen und einem Bee) fürs Auge getrennt werden soll: der Doppelstrich ist also nur ein zufälliger Strich, kein Theilzeichen, denn es hätte auch ein einfacher Taktstrich sachlich genügt. An der späteren Stelle, wo das Bee widerrufen wird und die ursprüngliche Vorzeichnung der zwei Kreuze wieder eintreten soll: , ist der Doppelstrich wieder k e i n Taktstrich, denn er steht i m Takte, und der folgende Auftakt ist das vierte Viertel desselben.

Takt-Angebung.

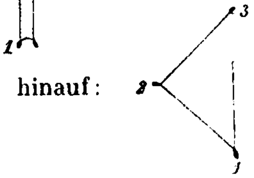
Taktschlagen und Taktzählen.

Die metrischen Zeittheile werden für das Auge durch Hand- und Armbewegungen von bestimmter Richtung angedeutet. Dirigenten, welche als Leiter grösserer Musikaufführungen wirken, bedienen sich dabei des Takt- oder Dirigentenstabes. Weil die Hand beim Angeben des Taktes freie und entschiedene Bewegungen auf-, ab- und seitwärts ausführt, nennt man solche Taktirung »Taktschlagen«, zunächst wohl von hörbarem Schlagen hergeleitet, wo solches zur deutlichen Wahrnehmung nöthig.

Im Wesentlichen hat man nur vier Richtungen der Taktschlag-Bewegungen, die ihrerseits mit den metrischen Zeittheilen korrespondiren: hinab, hinauf, links, rechts. Hinab bedeutet immer den e r s t e n und Hauptzeittheil des Taktes, zu welchem die Zahl »Eins« gehört. Hinauf bedeutet immer den l e t z t e n Zeittheil, der vor einem neuen ersten (auf Hinabschlag) kommt. Dazwischen fallen die Seitenschläge. Bei zweizeitigem Takt ($^2/_2$, $^2/_4$, $^2/_8$ etc.) wird nur hinab und hinauf geschlagen:



Bei dreizeitigem zuerst hinab, dann seitwärts und dann hinauf:



Hierbei ist es einerlei, ob der zweite Schlag nach links oder rechts gethan wird; man sieht ihn jedoch meist nach links hin gerichtet. Der vierzeitige Takt wird zuerst hinab, dann (beliebig) nach der einen, sodann nach der andern Seite und schliesslich hinauf geschlagen:

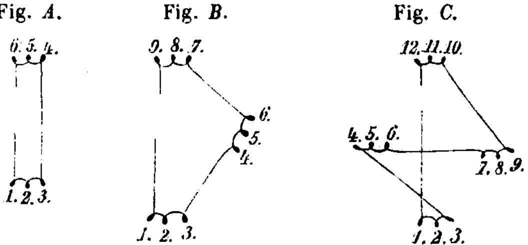


Weil der Seitenschlag nach auswärts, rechts hin, energischer als der nach innen, links, zu führen ist, empfiehlt sich jener für die accentuirten, dieser für die accentlosen Takttheile: der erste Seitenschlag im vierzeitigen Takte gehe daher nach links, der zweite nach rechts.

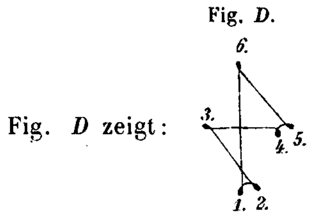
Der Nieder- und Auftakt kommt also stets auf den ersten und letzten, der Seitentakt aber stets auf einen mittleren Takttheil. Dies zu wissen ist genügend für Jeden, der nach gegebenem Taktschlage spielt; denn ist es überhaupt weder möglich noch nothwendig, das Auge beständig auf die Taktbewegungen gerichtet zu halten, da man auch auf Noten oder Instrumente zu sehen hat, so

sagt doch dem Ausführenden schon ein gelegentlicher Blick während zweier Schläge, welche Zeittheile der Dirigent eben schlägt und wie es mit der taktmässigen Folge der Zeittheile steht.

'Die zwei-, drei- und vierzeitigen Metra schliessen bekanntlich auch zugleich alle aus geraden und ungeraden Gattungen zusammengesetzten (kombinirten) Taktarten in sich: der sechszeitige Takt ist zweitheilig: (I.) 1 2 3 (II.) 4 5 6; der neunzeitige dreitheilig: (I) 1 2 3 (II.) 4 5 6 (III.) 7 8 9; der zwölftheilige viertheilig: (I.) 1 2 3 (II.) 4 5 6 (III.) 7 8 9 (IV.) 10 11 12. So reichen denn auch jene zwei, drei und vier Schläge zur sichtbaren Andeutung der sechs-, neun- und zwölfzeitigen Metra, also zu $^6/_8$, $^9/_8$, $^{12}/_8$ u. dgl. aus. Das erste von je dreien erhält allemal einen jener Taktschläge, das zweite und dritte von dreien wird in langsamem Zeitmass an der nämlichen Seite nur mit noch einer geringen (strich- oder punktartigen) Bewegung bezeichnet, wonach dann erst wieder zu einem neuen ersten von dreien die Bewegung nach der neuen Richtung hin gemacht wird, auf welche Weise man die Sechs-, Neun- und Zwölfzeitigkeit taktirt (Fig. *A. B. C.*):



Der sechszeitige Takt wird oft, weniger mit sachlichem Grunde als vielmehr der geringeren Monotonie wegen, vielfach so gegeben, wie Fig. *D* zeigt:



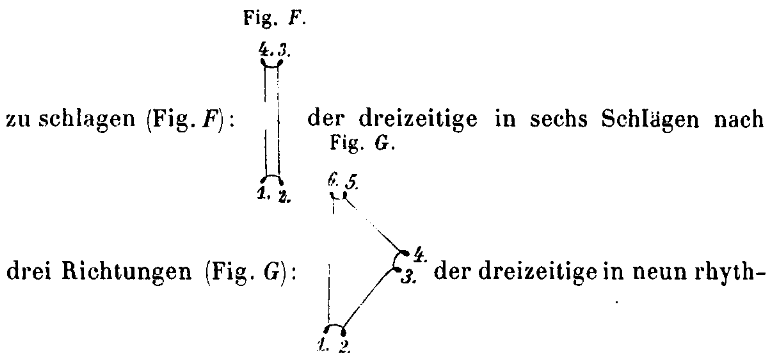
Es kommt auf die verhältnismässig langsame oder schnelle Folge der Zeittheile an, ob man mehr oder weniger Schläge thut:

man folgt darin einem natürlichen Gefühle, dieselben innerhalb des rechten Tempo weder zu langsam noch zu rasch zu geben. Die zu langsamen Schläge würden den Sinn ermüden, der in den Taktschlägen gleich weit abgelegene metrische Punkte empfindet, die doch bequem zu übersehen und zu denken sein sollen. Die zu raschen Schläge hingegen würden zu wenig festen Halt für das in Gedanken mitmessende Gefühl bilden, und zudem auch die Taktbewegungen leicht verwirrend für's Auge gestalten. Darum vermittelt man sie mit dem Tempo dadurch, dass man bei sehr schnellem Gange um die Hälfte weniger und also doppelt langsamer als die vorgeschriebenen Theile schlägt, bei sehr langsamem Tempo dagegen doppelt so viel und folglich auch doppelt schneller. Man wird finden, dass die Entfernung von ein paar Zeitsekunden schon ein ziemlich weiter Zeitraum für eine Schlagfolge ist, wie auch, dass deren zwei bis drei in einer Sekunde schon recht nahe zusammenliegen. Hiernach sind die Zeittheile aus der vorgeschriebenen Taktart im Sinne des Tempo für den Fall zu wählen, dass das Zeitmass entweder so sehr langsam oder schnell geht, dass man nicht die vorgeschriebenen Takttheile schlagen und zählen kann. Sind z. B. $^4/_4$ vorgezeichnet und sollen diese in sehr langsamem Tempo (*Adagio*) auf einander folgen, so kann es leicht kommen, dass die Taktgebung der Viertel sich als zu weitläufig erweisen und darum Achtel wünschenswerth machen könnte, ein Fall, der sich natürlich auch bei jeder andern Takt-Art einstellen kann.

Der Niederschlag von oben nach unten darf immer nur ein Mal in jedem Takte, auf den ersten Takttheil, vorkommen, und dieser ist dann bei etwaiger Vervielfachung der Takttheile, z. B. Viertel in Achtel, nur durch wiederholten Druck in der nämlichen Richtung zu markiren (Fig. *E*):



Es geschieht darin in der Praxis manches Freie, weil diese oder jene Bewegungsart dem Dirigenten zuweilen lästig ist oder auch nicht scharf genug in's Auge fällt. So ist's z. B. eigentlich nicht richtig, was so oft geschieht, den zweizeitigen Takt in der Vervielfachung in noch anderen als nur in zwei Richtungen, hinab und hinauf, zu schlagen, weil der Stammtakt nur zweitheilig ist. Der zweizeitige Takt in rhythmischen vier Schlägen ist also nur nach zwei Richtungen



zu schlagen (Fig. *F*): der dreizeitige in sechs Schlägen nach drei Richtungen (Fig. *G*): der dreizeitige in neun rhythmischen Theilen ebenfalls nach drei Richtungen (Fig. *B.*), der vierzeitige in acht Theilen nach vier Richtungen (Fig. *H*):

Vorstehendes gilt für Fälle, wo man in einem langsamen Tempo vervielfachte Theile zu zählen hat, ein Verfahren, das auch beim langsamen Ueben wie auch bei schwer einzutheilenden Stellen anzuwenden ist, wo man z. B. bei Zweiunddreissigstel- und Vierundsechzigstel-Noten sich zunächst durch Sechzehntelzählen am besten orientirt, um dann nach Ueberwindung der ersten Schwierigkeit zum Achtelzählen, jedoch bei gleichem Tempo, überzugehen.

Da es, wie gesagt, auch sehr oft vorkommt, dass die vorgezeichneten Taktheile im rechten Tempo zu schnell gehen, als dass sie deutlich zu schlagen oder zu zählen wären, so zählt man in solchen Fällen einfachere als die vorgeschriebenen Theile und zwar in geraden Taktarten von je zweien, in ungeraden von je dreien nur einen: im schnellen $4/4$ Takt schlägt man da nur auf 1 und 3, im $6/8$ auf 1 und 4, im $9/8$ auf 1, 4 und 7, im $12/8$ auf 1, 4, 7, 10.

Man findet viele Musikstücke, die statt des ihnen vorangestellten zweizeitigen Taktes den vierzeitigen, statt des drei- den sechs- oder gar neunzeitigen, statt des sechs- den zwölfzeitigen (und so umgekehrt) haben müssten.

Lautes Zählen beim Studiren der Stücke und sichtbares Taktiren dazu deckt dergleichen leicht auf. Es sollte Niemandem ein-

fallen blos immer Eins — Eins auf lauter Taktanfänge zu zählen, und also nichts als Niederschläge zu thun, denn Eins ist immer nur ein accentuirter metrischer Theil, ein Taktglied, deren mehrere verbunden erst einen »Takt« als Ganzes ausmachen. Gleichwohl giebt es leider viele Stücke, in denen man, trotz anderer Taktvorzeichnung, nur immerfort Eins zählen kann, wie z. B. in allen dreizeitigen Scherzo-Sätzen, in welchen das Tempo so schnell geht, dass man nicht taktmässig drei zählen und noch weniger schlagen kann. Der Grund dazu ist der, dass die Komponisten fälschlich die Drei- statt der Sechszeitigkeit (oder genauer, der Zweimaldreizeitigkeit) angeben, denn diese stellt sich eben durch das wirkliche Angeben des Taktes in Wort und Schlag als die richtige Bezeichnungsform heraus. Man spiele die Scherzo-Sätze Beethovenscher Symphonien im richtigen Tempo, und man wird finden, dass gewöhnlich je zwei Takte zu Einem zweischlägigen gemacht, der Natur des Musikstückes entsprechen würde. Z. B. in der siebenten Symphonie:

Presto.

würde das Scherzo in Achteln statt in Vierteln, und je sechs in einem Takt, der Accentuation und dem leichtbeschwingten Charakter entsprechen: (1 — 2 — 1 — 2 —) etc. Eine ähnliche Umwandelung würde auch der 1. Satz der *C* moll Symphonie vertragen, der statt im $2/4$, entsprechender im $2/2$ Takte stehen würde, wonach die lästig vielen Taktstriche wegfallen und sich diese Schriftform herausstellen würde:

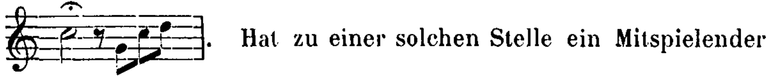
1 — 2 — 1 - 2 — 1 — 2 —

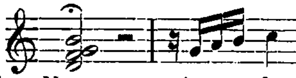
1 - 2 — 1 - 2 — 1 - 2 — 1 — 2 —

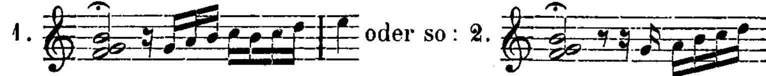
Die im $4/4$ Takt stehenden Allegrosätze der Ouverturen zu Mozarts Opern »Figaros Hochzeit«, »Don Juan« u. a. sind unmöglich mit vier, sondern nur mit zwei Schlägen zu taktiren und folglich der $2/2$ Taktnatur entsprechend.

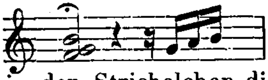
Ebenso ist es mit den meisten Walzer-Motiven, die dreizeitig dastehen, aber doch sechszeitig ($6/4$ oder $6/8$) sein wollen und folglich auch so notirt sein sollten.

Bei einer Fermate 𝄐 schlägt oder zählt man entweder in gleichem Takte fort und hält nur den letzten Theil der betreffenden Note beliebig aus; oder man schlägt und zählt überhaupt langsamer zu der Note, wo dann weniger lange am Schlusse auszuhalten ist.

Wenn ein Musikstück von Mehreren ausgeführt wird, bleibt es für die Mitwirkenden, deren Jeder nur seine separate Notenstimme sieht, die des Andern dagegen nicht sehen kann, oft zweifelhaft, in welcher Weise bei Pausen nach einer vorhergehenden Fermate der Fortgang metrisch und rhythmisch beschaffen ist. Die Mitspielenden wissen dann bei ihren Pausen nicht gewiss, ob der erste von einer andern Stimme nach einer Fermate gehörte Ton unmittelbar dicht nach selbiger folgt, z. B.: , oder ob etwa demselben noch eine Pause voransteht, z. B.: . Hat zu einer solchen Stelle ein Mitspielender eine Pause , bei welcher er doch nichts von dem, was der Andere zu selbiger Taktzeit hat, wissen kann, so macht ihm ein Zeichen von kleinen Strichen vor dem Einsatze des ersten Tons, welchen der Mitspielende angiebt, das Pausiren leichter, z. B. für den ersteren Fall in dieser Weise:  für den zweiten in dieser: , wonach er dann besser zählen und selbst bestimmter einsetzen kann.

Doch giebt es noch viel schwierigere Fälle. Hat z. B. Jemand in seiner Notenstimme diese Stelle stehen:  etc. und hält er die Fermate auf der halben Note aus, so ist er über das, was bei den Mitspielenden nach derselben folgt, im Unklaren, denn sie können möglicherweise auf jeden Zeitmoment der halben Pause einen neuen Einsatz haben, z. B. so:


1. … oder so: 2. …

oder 3. . Da macht dann jenes Einsatz-Zeichen in den Strichelchen die Situation sofort klar, und zwar für den 1. Fall so: , denn nun weiss man, dass der erste von dem Andern gespielte Ton der Zeitmoment des zweiten Sechzehntels nach der Fermate ist. Für den 2. Fall so: , womit der Eintritt als auf das vierte Sechzehntel fallend markirt wird. Für den 3. Fall so: , womit gesagt ist, dass der erste Ton nach der Fermate auf das drittletzte Sechzehntel des Taktes kommt.

Tempo.

Das Zeitmass in der Folge bestimmter Taktheile heisst Tempo. Das Tempo eines Musikstücks entsteht mit demselben in der Idee; es ist der Pulsschlag, der Gang einer Musik, deren Temperament und Charakter eng damit zusammenhängt.

Man hat das Tempo eines Musikstücks (wie dies bereits aus dem Vorigen hervorging) nicht allemal speciell auf die vorgeschriebenen, sondern häufig auf die mit der Hand zu taktirenden und folglich taktirbaren metrischen Theile zu beziehen; sie schwebten meistens dem Komponisten vor, als er hinschrieb, das Stück solle schnell, langsam oder mässig in irgend welchem Grade gehen. Die Takttheile können demnach verhältnissmässig rasch folgen und doch langsamen Rhythmus (langsame Noten) haben, und umgekehrt: das Tempo der Takttheile kann ein langsames sein und doch rasche Rhythmik (schnelle Noten) enthalten. Oft steht zu einem $^4/_4$, $^3/_4$, $^6/_8$ Takte, ein Tempo, in welchem die damit angegebenen Theile so flüchtig schnell gehen, dass keine Hand sie zu schlagen, kein Mund sie zu zählen im Stande sein würde, und die Ausführenden sie auch nicht vereinzelt, sondern in Gruppen denken: $^4/_4$ als 2/𝅗𝅥, $^3/_4$ als 1/𝅗𝅥., $^6/_8$ als 2/♩., also im Sinne des *»alla breve«*, des gekürzten Taktes.

Man findet hierzu in Beethovens »Sonate pathétique« Proben im 1. Allegro-Satze; derselbe ist mit einem durchstrichenen 𝄵 (das bedeutet alla breve) bezeichnet also als $^2/_2$ gedacht; daselbst sind vor dem Ende des 1. und 2. Theils die ganzen Noten in dem schnellen

Tempo so kurz von Zeitdauer, dass ihrer vier nur so viel Zeit währen, wie in dem nachfolgenden Adagio etwa zwei Viertel.

Wollte man das Tempo eines Stücks immer nach seinen einzelnen rhythmischen Noten beurtheilen, so würden z. B. auf der ersten Seite selbiger Sonate die 64stel und 128stel Noten irrthümlich auf »rasches Tempo« deuten lassen; da aber ihrer 20 bis 30 auf ein Viertel kommen, so ist das Tempo trotz der raschen Noten dennoch ein sehr langsames. — Die hier erwähnten Verhältnisse muss man sich klar machen, um einzusehen, wie richtig es ist, die Tempo-Bezeichnung auf die taktirbaren metrischen Theile (abgesehen von den rhythmischen Noten) zu beziehen. Man spricht auf Grund dieser Beziehungsweise von »im Takte bleiben« und von »Takthalten«, wo vom Festhalten am Tempo die Rede ist.

Wie das Tempo aus der Empfindung des schaffenden Komponisten mit der Musik entsteht, so muss es auch mit der Empfindung und Phantasie von den Ausführenden erkannt werden. Es gehört dies wesentlich mit zur »Auffassung« und ist um so nothwendiger, als die zur Bezeichnung des Tempo für gewöhnlich gebräuchlichen Worte in ihrer Anwendung immer nur unbestimmt sein können.

Man hat für die bewegten Tempi folgende Ausdrücke in italienischer wie deutscher Sprache:

Presto: eilig, flüchtig. *Prestissimo*: äusserst eilig und flüchtig.
Veloce (spr. welootsche): fliegend schnell. *Velocissimo*: äusserst schnell dahinfliegend.
Vivace (spr. wiwaatsche): lebhaft. *Vivacissimo*: äusserst lebhaft. *Vivo*: belebt.
Allegro: schnell. *Allegrissimo*: äusserst schnell.
Allegro molto oder *allegro assai*: sehr schnell.
Con moto: mit Bewegung.
Allegro con brio: schnell mit Aufregung.
Allegro con spirito: schnell mit Geist, durchgeistet.

Für die mittleren Tempi bestehen folgende Bezeichnungen:

Moderato: mässig.
Andante: gemächlich gehend.
Andantino (*Diminutio* von *Andante*): ein wenig gemächlich (nicht so ruhig wie Andante), kleines Andante.
Allegretto (*Diminutio* von *Allegro*): ein wenig schnell, bewegter als Andantino und langsamer als Allegro, munter; kleines Allegro.
Tempo giusto: Tempo nach Geschmack. (Eine etwas zweifelhafte Bezeichnungsweise, welche gewöhnlich ein gemächliches Tempo bedeutet.)

Allegro moderato: mässig schnell.
Allegro commodo: bequem schnell.

Für die langsamen:

Lento: langsam.
Largo: breit.
Larghetto: ein wenig breit.
Grave: schwer.
Adagio: sehr langsam.
Sostenuto: gehalten.

Für die relativen und übergehenden Zeitmassbewegungen:

Poco a poco: nach und nach.
Più: mehr. *Più moto*: mehr bewegt.
Rallentando, *ritenuto*, *ritardando*: zurückhaltend.
Accelerando: eilend.
Calando: abschwächend in Zeit und Stärke.
Agitato: ängstlich.
Rubato: unstät. *)

Anmerkung. Solche Worte können nur allgemeine Andeutungen machen und nichts Bestimmtes für die speciellen Musiksätze sagen. Wie schnell folgen Viertel im Allegro? wie langsam im Adagio? es giebt da der Grade viele. Für zweifelhafte Fälle vermag zwar der »Metronom« (siehe daselbst) gewisse Dienste zu leisten; aber die Hauptsache bleibt doch immer die geistige Erkenntnis des Ausführenden. Ist ein Ausführender gut musikalisch und in praktischer Musikausübung bewandert, so braucht es eigentlich keiner Bezeichnung, um eine charakter- und stimmungsvolle Musik ihrem Tempogange nach zu erkennen.

Verschiedene Tempo-Auffassung.

Die Thatsache, dass auch die besten Künstler verschiedener Ansicht über das Tempo ein und desselben Musikstückes sein können, verdient besondere Beachtung.

Zunächst ist im Allgemeinen zu bemerken, dass in Gefühlsangelegenheiten, zu denen doch die Musik und deren Auffassung gehört, sich leicht persönliche Einseitigkeit geltend macht: nicht nur das Temperament einer Person, sondern auch deren momentane Stimmung kann auf die Temponahme zuweilen einwirken. Es muss natürlich Aufgabe eines Jeden sein, sich in so weit selbst zu verläugnen, dass er eine rein sachliche Erkenntnis des Wesens

*) Ein musikalisches Wörterbuch, klein oder gross, ist jedem Musiktreibenden nöthig, um die vielen noch übrigen Bezeichnungen in italienischer Sprache, die hier nicht sämmtlich zu geben sind, nachzuweisen.

einer Musik zu gewinnen im Stande sei; nur auf diesem Standpunkte werden die objektiven Forderungen und die persönliche Eigenart des Ausübenden mit einander zu innerer Harmonie gelangen; und nur, wo ein solches Verhältnis waltet, wird ein langsames Tempo nicht langweilig, ein rasches nicht gehetzt, sondern werden beide angemessen und natürlich, folglich dem Geiste zusagend sein. Wo aber ein Einzelner, bei aller sonstigen innern Durchbildung, in der Tempo-Erkenntnis irrt, ist eine Majorität guter Musiker als massgebend anzuerkennen: denn was viele Tüchtige übereinstimmend als recht befinden, kann dem Einzelnen immer beachtungswerth sein, selbst dann, wenn derselbe sonst über jeden Andern jener Majorität hinausragte. Es ist dies ein Punkt, der namentlich von Dirigenten oft unbeachtet gelassen wird, wo, wie es so häufig vorkommt, gegen das innerste Gefühl Aller taktirt wird, und so nicht nur die rechte Wirkung der Musik, sondern auch das Talent des Dirigenten in Frage kommt. Guten Solisten möge in der Temponahme immerhin eine gewisse Freiheit gewahrt bleiben, weil in ihrer obligaten Partie das persönliche Empfinden seine besondere Berechtigung hat; da aber auch Solisten oft mit Begleitung Anderer zu musiciren haben und die persönlich freie Temponahme doch auch ihre Grenzen hat, so sollten jene in dem Gefühle der Mitwirkenden solche Grenzen anerkennen, mit Willigkeit dem Zuge der Mitausführenden lauschen, um wo möglich auf dem Wege gegenseitiger Nachgiebigkeit die Neigung der Andern mit der eigenen Auffassung in Einklang zu bringen. Da in Temposachen die Übereinstimmung Vieler meist über der abweichenden Ansicht des Einzelnen steht, und nur eine besonders hochbegabte Autorität eine ganze Majorität aufwiegt, so sind auf dem angedeuteten Wege die wenigsten Tempo-Verletzungen zu befürchten.

Persönliche Freiheit im Tempo.

Wie ein Musikstück aus einem lebendig-beweglichen Geiste entspringt, der in natürlichem Zusammenhang mit der musikalischen Geistesnatur der Künstlerschaft steht, so wird sich auch dasselbe gegenüber verschiedenartigen Auffassungen fügsam erweisen. Darauf beruht die Thatsache, dass ein Solo-Musikstück oft Tempo-Abweichungen im Vortrage verschiedener Künstler-Persönlichkeiten verträgt, vorausgesetzt, deren Auffassung sei rein geistigen Ursprunges, also nicht etwa durch äussere Bedingungen diktirt, denen zufolge z. B. ein träger Phlegmatiker, oder ein Ungeschickter gern langsam spielt, weil er nicht im Stande ist, dem

richtigen Tempo zu folgen; oder wie auch ein zur Flüchtigkeit geneigter cholerischer Exekutant in schnelles Tempo verfällt, weil er sich nicht zu beherrschen vermag. Nur wo die Auffassung von derlei Umständen unbeeinflusst ist, wo also der Ausführende das Tempo auch anders nehmen könnte und würde, wenn ers nur wollte, ist sie zurechnungsfähig zu nennen: die Idee des Schaffenden muss im Geiste des Ausführenden Wurzel fassen und dort auf fruchtbarem Boden ein Bild frei nach dem Urbilde werden lassen; nur so kann eine selbstschöpferische Wiedergabe des letzteren entstehen.

Wie der Schaffende selbst in seinem einzelnen Ich eine Vielheit repräsentirt, zeigt sich im praktischen Musikleben dadurch, dass man oft eine und dieselbe Persönlichkeit ihre eigene Komposition in verschiedener Weise, namentlich auch in mehr oder minder modificirter Temponahme vortragen hört, und doch in allen Fällen mit naturgemässer Wirkung. Ebenso hört man dieselbe Person auch wohl Anderer Kompositionen in verschiedenartiger Weise vortragen, ohne dass die betreffenden Komponisten immer damit unzufrieden wären.

Anders steht es bei Ensemble-Stücken, welche der persönlichen Freiheit weniger Spielraum gewähren und eine für alle Mitwirkenden gleichmässig gültige Auffassung bedingen, weil jene Stücke in solchem Sinne geschaffen wurden. Wenn man Komponisten und Zuhörer unzufrieden mit einer von der eigenen Intention abweichenden Temponahme sieht, so beruht dies in vielen Fällen darin, dass die Ausführerden aus künstlerisch unreifer Natur verfahren.

Besondere Künstler haben für gewisse Stücke oft ihr apartes persönliches Tempo, das man ihnen in vielen Fällen (wo nicht Reflexion, Eigenthümlichkeitssucht und technische Mängel mitwirken) lassen darf, wo die ganze sonstige Auffassung und Vortragsweise derartig mit dem Tempo harmoniren, dass Eins zum Andern gehört und also mit einander bestehen oder zerfallen muss. In diesem Sinne kann auch momentane Stimmung ihr Recht haben, z. B. bei Sololeistungen, wo man dem Begeisterungszuge entweder die eingeschlagene Richtung gestatten muss, oder wo sonst im entgegengesetzten Falle nur eine trockene mechanische Ausführung entstehen würde. Das hauptsächliche Kriterium dabei ist und bleibt immer die Wirkung auf musikalisch Gebildete: gewinnt der Vortragende diese für sich, so darf man ihm Recht geben. Ja, selbst wo sich jene Gebildeten in Parteien für und wider den Exekutirenden spalten, falls sie sich nur sonst gegenseitig als nor-

male Musikmenschen achten, darf man dem Vortragenden nicht unbedingt Unrecht, sondern mindestens bedingt Recht geben, z. B. anerkennend, dass seine Auffassung zwar für ihn persönlich eine gemässe, doch nicht eine allgemein gültige sei.

Der Metronom.

Der Übelstand, dass ein wörtlich bezeichnetes Tempo immer unbestimmt ist, indem es viele Grade von langsamer oder schneller Bewegung giebt, die der nicht besonders Beanlagte selten für die Musikstücke aufzufinden weiss, war schon in früherer Zeit fühlbar, namentlich als der Dilettantismus allgemeiner, das Bereich möglicher Missverständnisse der Tempo-Auffassung grösser und die Erlangung ordentlicher Taktbildung in immer weitern Kreisen empfunden wurde. Ein mit Beethoven in persönliche Beziehung tretender Mechanikus Namens Mälzl in Wien erfand ein Instrument zur genauen Tempo- und Taktbestimmung, »Metronom« (Zeitmesser) genannt. Derselbe besteht im Wesentlichen aus einem kleinen kästchenartig aussehenden Untergestell mit einem darauf stehenden hin und her zu bewegenden platten Pendelstabe von etwa 8 Zoll Höhe und 1/3 Zoll Breite, der mit gradirten Querstrichen abgetheilt und von oben bis unten hinab mit den Ziffern 50, 52, 54, 56. 58, 60, 63, 66, 69, 72, 76, 80, 84, 88, 92, 96, 100, 104, 108, 112, 116, 120, 126, 132, 138, 144, 152, 160 besetzt ist; eine beliebig an dem Pendel hinauf und hinab zu schiebende Beschwerung macht, dass sich derselbe, nach gegebenem Anstoss, langsamer oder schneller oder in Mittelgraden hin und her bewegt, je nachdem der Schieber entweder oben an der Spitze, oder unten, oder der Mitte zu gestellt ist. Es geschehen binnen einer Minute so viel Bewegungen, wie die betreffende Ziffer besagt. Jede Bewegung des Pendels kann nun als ein Taktschlag gelten, der als eine beliebige Notengattung zu deuten ist, z. B. als Halbe 𝅗𝅥, Viertel ♩, als Dreiviertel 𝅗𝅥., Dreiachtel ♩. u. s. w.

Will ein Komponist ein Tempo derartig bezeichnen, dass es allerwärts in gleicher Weise zu befolgen ist, so denkt er sich sein Musikstück bestimmt im Takte und schiebt so lange den Schieber von Grad zu Grad, bis dessen oberer Rand unter die Ziffer kommt, welche den Pendelschlag mit dem gedachten Taktgange übereinstimmend macht; hiernach wird die Ziffer nebst den gedachten Taktheilen als Notengattung rechts neben die wörtliche Tempobezeichnung über das Stück gesetzt, demgemäss also die Ausführenden nur den Schieber auf die angegebene Ziffer des Metronoms zu bringen haben, um für die bestimmte Notengattung den Taktschlag zu erhalten. Steht z. B. über einem Stücke: M. M. ♩ = 60, so heisst das: nach Mälzl's Metronom sollen die Viertel in einem Tempo gehen, wie es vom Pendel angegeben wird, wenn man den Schieber mit seinem oberen Rande unter die Ziffer 60 stellt; die Notengattung ist also hauptsächlich zu berücksichtigen.

Der eigentliche Zweck des Metronoms war nur die Andeutung des Tempo, für dessen Erkennung wenige Pendelschläge genügen. Man hat dann das Instrument auch zur Übung im strengen Taktspielen benutzt, indem man während des Schlagens nach ihm spielte. Dies ist auf die Dauer misslich, weil der Metronom keinen musikalischgeistigen, sondern nur einen starren mechanischen Takt giebt, den kein Mensch denken und keine Musik vertragen kann, aus welchem Grunde Spieler und Metronom fortwährend aus einander gerathen. Das Spielen nach dem Metronom ist also eine Naturlosigkeit, und nur im Absehen von der musikalischen Wirkung zu treiben, beim Spielen von rein mechanischen Sachen, Etüder, Passagen, höchstens auch Tänzen und Märschen, als eine etwas orthopädische Taktkur, die möglichst bald zu beenden ist.

Es giebt verschiedene Metronome: theurere bis zu 10 Thaler mit Uhrwerk, welche laut knackend und längere Zeit anhaltend schlagen, wie auch wohlfeilere bis zu etwa 3 Thaler ohne Uhrwerk, welche unhörbar und beschränktere Zeit gehen. Man bezieht sie durch jeden Optikus und jede Musikalienhandlung, wie auch direkt von Breitkopf und Härtel in Leipzig. Der Besitz eines Metronom, wenn auch nur eines stummen, ist für jeden Musiktreibenden wünschenswerth.

Man hat in einzelnen Fällen klagen gehört, dass verschiedene Metronome nicht genau mit einander übereinstimmen, und dass dem zu Folge das vom Komponisten notirte Tempo um etwas zu schnell oder zu langsam sei. So hat z. B. Robert Schumann zufällig erst später entdeckt, dass er einen etwas langsamer gehenden Metronom besass, und dass daher seine Metronomisirung für Besitzer anderer Metronome etwas zu schnell sei. — Es ist aber zu erwägen, dass es überhaupt niemals zwei ganz gleichgehende Uhrwerke gab noch geben wird; ferner, dass der Schumann'sche Metronom doch auch nicht mit allen übrigen, und dass diese auch nicht unter sich mit einander verglichen worden sind; endlich auch ist zu bedenken, dass man das Metronom-Tempo überhaupt nicht sklavisch genau zu nehmen braucht, sondern nach berechtigtem eigenen Sinne ein wenig modificiren darf, nachdem man des Komponisten Bezeichnung kennen gelernt hat.

Die Bezeichnungen des Komponisten können nämlich ohnehin — selbst für den Fall einer Gleichheit aller Metronome — nicht in allen Fällen absolute Geltung haben, nicht nur aus Gründen, wie sie unter

»Tempo« bereits aus einander gelegt worden sind, sondern auch darum: weil die Komponisten ihre Bezeichnung oft etwas voreilig hinschreiben. Die Metronomisirung ist häufig nur für den (vielleicht zufällig etwas schneller oder langsamer gehenden) Anfang und nicht in gleichem Masse auch für die weitere Folge eines Stückes passend. Zuweilen befindet sich auch ein Komponist in einer zur festen Tempobezeichnung weniger geeigneten Stimmung und selten mag es geschehen, dass der Komponist (wie es wünschenswerth wäre), verschiedene Theile seines Stückes — wo möglich einige Mal und zu verschiedenen Zeitpunkten — wirklich klingend nach dem Metronom spielt (anstatt es nur innerlich zu denken) und so die Ziffer für die Taktheile wählt.

Die Satz-Arten.

Allgemeines.

Die musikalische Anwendung des accordischen Materials schafft den harmonischen Satz, der ein korrekter ist, wenn er in der Folge der Harmonieen, in dem Gange der Stimmen und in der metrischen Form den Gesetzen der Logik entspricht. In Hinsicht auf die korrekte Harmonie und Stimmenführung nennt man den Satz »rein«, den reinen Satz.

Vom »reinen Satz« verlangt man, wie in der Sprache, so auch in der Harmonie, dass er von grammatischen Fehlern frei sei.

Wo Bestimmung und Stil gebieten, dass die Setzweise sich innerhalb des engsten gesetzlichen Bereichs hält, wie dies z. B. im ältern Kirchenstil geboten war, da besteht der strenge Satz. Ihm entgegen steht der freie Satz, in welchem das Regelwesen in mehr gelockerter Form lebt. In den Satz-Arten kann das accordische Princip herrschen, wie z. B. im einfachen Choral, wo dann der homophone oder der harmonische Satz besteht; oder das Princip der mehr selbstständig bewegten kontrapunktischen Stimmenführung, welche den polyphonen Satz schafft. Diese früh entstandenen, jetzt nicht mehr völlig passenden, aber doch noch gebräuchlichen Bezeichnungen deuten sich dahin, dass der homophone Satz wesentlich aus solchen Accorden besteht, in welchen das Zusammenklingen der Töne auf der Übereinstimmung ihrer Beziehung zu einer gleichen Harmonie beruht. Im polyphonen Satze dagegen löset sich die accordische Form auf, indem der Stufengehalt der Tonart in melodischen Stimmen mit und gegen einander geht, kontrapunktirt, wozu die Fugen Beispiele geben. — Zwischen dem homophonen und polyphonen Satze steht der figurirte Satz,

welcher aus einem accordischen Stamme mit einzelnen bald hier bald dort selbständig bewegten Stimmen besteht. Beispiele dazu sind Bachs Choräle.

Der harmonische (homophone) Satz.

Je nach der festgehaltenen Anzahl der Stimmen kann der harmonische Satz zwei-, drei-, vier-, fünf- und mehrstimmig sein, z. B.

Zweistimmig:



Hier ist die Harmonie überall unvollständig, weil ein Accord mindestens drei Töne enthält. Man beobachte die zwei zusammengehenden Tonreihen, deren jede »eine Stimme« ist, wie sichs hier zeigt, wo jeder Stimme ein besonderes System zuertheilt ist:



Dreistimmig:

Die obere Tonreihe *c d e f g* etc. ist die erste oder Oberstimme; darunter zunächst in *g h c c* etc. sieht man die zweite oder Mittelstimme, sodann in *e g c a* etc. die dritte oder Unterstimme:

Vierstimmig:



oder:

